Centenario de Josep CARNER

Manuel ANDÚJAR: Memorias españolas

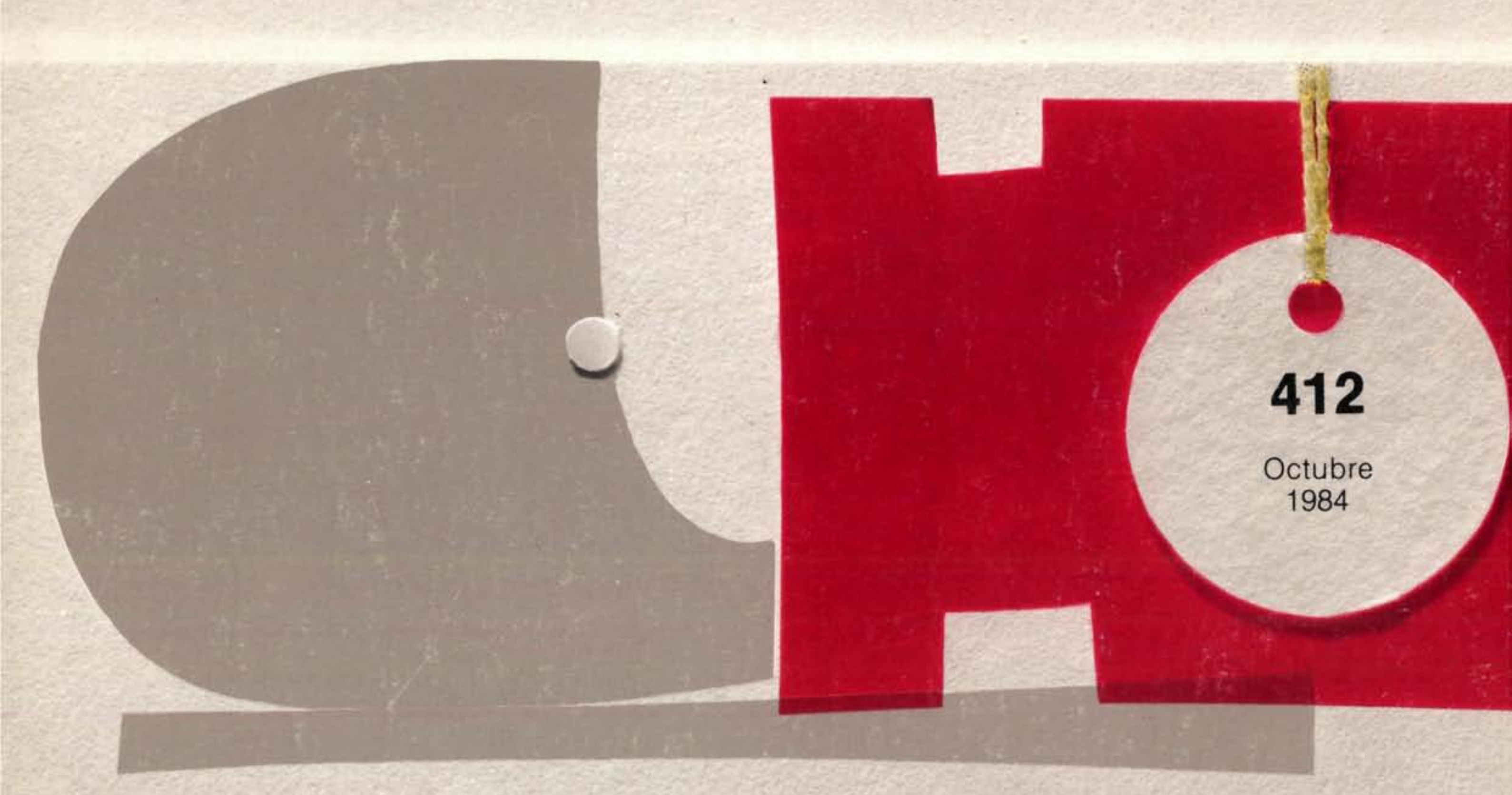
Poemas de Manuel ALVAREZ ORTEGA y Luis Antonio DE VILLENA

Centenario de SOTO DE ROJAS

José Agustín MAHIEU: El cine polaco

Un relato de Marcelo COHEN

Textos sobre los hermanos MACHADO, José LEZAMA LIMA,
Pedro GARFIAS, Italo CALVINO y Eduardo MALLEA



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

412

Octubre
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

MANUEL DURÁN: *Josep Carner: clacisismo, vitalismo, intimismo (y algo más)* **(5).**
ALBERT MANENT: *Josep Carner y América* **(15).**
LORETO BUSQUETS: *Nabi, o la búsqueda de la Tierra* **(22).**
ALBERT MANENT: *Cartas de Josep Carner a Miguel de Unamuno* **(47).**
MANUEL ALVAREZ ORTEGA: *Sea la sombra (1957-58)* **(55).**
MANUEL ANDÚJAR: *Memorias españolas* **(63).**
MARCELO COHEN: *Visita de médico* **(101).**
FEDERICO BERMÚDEZ-CAÑETE: *Notas sobre la naturaleza en Soto de Rojas* **(110).**
LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Ut Pictura Poesis* **(122).**

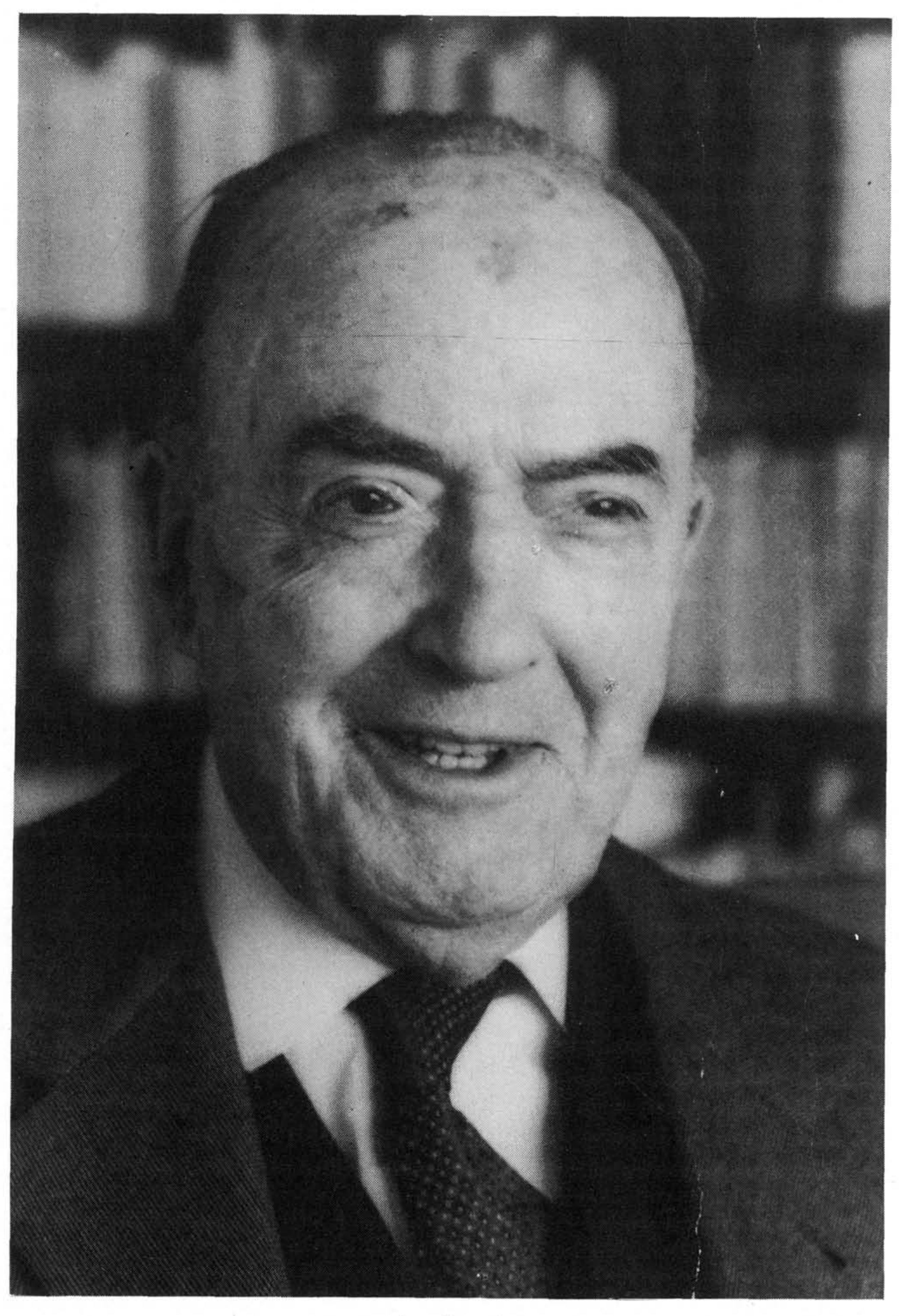
NOTAS

FERNANDO ORTIZ: *Una ciudad y dos poetas* **(127).**
ARMANDO ROMERO: *José Lezama Lima, o el epos de la imaginación* **(133).**
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: *El cine polaco y sus encrucijadas* **(140).**
AMANCIO SABUGO ABRIL: *Narración y ensayo en Italo Calvino* **(149).**
GENEVIÉVE BARBÉ: *Lo morisco en el arte: notas sobre el caso aragonés* **(158).**
ANGEL SÁNCHEZ PASCUAL: *Hacia la recuperación de Pedro Garfias* **(169).**
ZUNILDA GERTEL: *La novela de Mallea como método de conocimiento* **(178).**

LECTURAS

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: *Dámaso y Góngora* **(187).**
MARÍA CARMEN GONZÁLEZ-MARÍN: *La piedra y el centro* **(190).**
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: *El exilio como reflexión semántica* **(192).**
ISABEL DE ARMAS: *La estrechez de este mundo* **(194).**
JUAN QUINTANA: *De rumias y cavilaciones* **(197).**
MIGUEL MANRIQUE: *Retorno al costumbrismo* **(199).**
BLAS MATAMORO: *El pícaro trágico* **(205).**

Invenciones y ensayos



Josep Carner.

Josep Carner: clasicismo, vitalismo, intimismo (y algo más)

Creo posible, incluso probable, que hablar de «estructuralismos», «intertextualidades» y «desconstrucciones» —y no solamente hablar de estos conceptos, sino aplicarlos a la vasta obra de Carner— pueda ser empresa útil en casos concretos y para entender mejor algunos poemas específicos. Pero para abordar en conjunto la poesía de Carner —poesía que evoluciona, que atestigua el paso del tiempo y la acumulación de vivencias en una muy larga vida—, no es posible descartar, como suelen hacerlo muchas escuelas críticas, al autor de esta poesía. Anteriormente, la biografía dominaba en exceso la actitud crítica. Hoy pecamos exactamente de forma inversa: ignorando al autor o a la autora de la obra literaria. Es el poeta el que crea la poesía, aunque cada poema, a su vez, influye en el creador y prepara la obra futura.

Y el poeta Carner, que conocí en la ciudad de Méjico en los años cuarenta, compañero de exilio, y que me aconsejó en mis primeros trabajos literarios, no es fácil de reducir a esquemas o fórmulas críticas. Era, ante todo, una inmediata presencia humana llena de alegría, de esperanza, de optimismo. Nos hablaba de una continuidad histórica y cultural, nos incitaba a creer en nosotros mismos y en el futuro. Era, indiscutiblemente, un inspirador, un líder poético e intelectual, carismático, sin excesos emocionales o irracionales. Era, sencillamente, un escritor dotado de gran simpatía personal, magnetismo, inteligencia y sensibilidad. No podíamos pedir más. Que fuera, también, uno de los mejores poetas que Cataluña —y España— ha producido en nuestro siglo se nos ofrecía como un regalo suplementario, casi inesperado. La conversación con Carner abría puertas y ventanas en todas direcciones. Era una celebración, una fiesta. Casi olvidábamos su condición de «poeta laureado», de «monumento literario nacional», y era él quien nos pedía que así lo hiciéramos. No, creo, por modestia, sino porque lo que más le interesaba era el contacto humano, no el aplauso.

Nos reuníamos en un modesto café de la ciudad de Méjico. Nuestras conversaciones —por mi parte creo que no debería llamarlas así: yo escuchaba el 95 por ciento del tiempo— tenían lugar en momentos históricos graves. No, desde luego, en la ciudad de Méjico. Sí en lugares remotos, pero de los que nos llegaban noticias. Sí en Stalingrado. Sí en Auschwitz. No eran momentos engendradores de optimismo, sino de tensión trágica y épica. De todo ello era consciente Carner. Su viejo e invencible optimismo se teñía de ironía trágica, de momentánea tristeza, de agudo abatimiento.

«Todas las generalizaciones son falsas, incluyendo esta generalización». La frase de Mark Twain es aplicable a nuestra generalización —me refiero por lo menos a la más extendida, a la que dominó mi adolescencia— del siglo XX como época de angustia existencial, de crisis prolongada, de desconcierto y caos. La época de Kafka, de

Beckett, la «tierra baldía» de que nos habla T. S. Eliot, la tierra de torturas y campos de concentración. Pero no olvidemos que en este siglo han vivido, escrito, hablado, amado, gozado, creado, personalidades tan vitalmente positivas como Picasso, Stravinsky, Jorge Guillén, Josep Carner.

La alegría, el optimismo, la sensualidad que dominan casi toda la obra de Carner proceden de una doble fuente. Por una parte, una personalidad sana, positiva, vibrante. Por otra, el ambiente de la geografía y la historia que lo formó. La Barcelona de fines de siglo pasado y principios del presente. Años de esplendor artístico y literario, años en que la conciencia de una cultura con un pasado grande y noble se abría paso por todas partes. Gaudí, el modernismo catalán, Verdaguer, Maragall.

Creo que un paralelo, Josep Carner —Jorge Guillén puede resultar iluminador. El temperamento abierto y positivo, en ambos casos, se profundiza al abrirse a un doble amor, los clásicos hispánicos —castellanos, catalanes— y los grandes modernos, franceses e ingleses, especialmente, pero sin excluir otras grandes culturas. El gran poeta catalán y el gran poeta castellano se dan la mano en su actitud de avance victorioso y, al mismo tiempo, de agradecimiento por la belleza y la diversidad del mundo. Es cierto que las fechas de nacimiento de los dos poetas colocan a Carner, nacido en 1884, en un grupo generacional anterior al de Guillén. También lo es que el optimismo de la pujante Barcelona de fines del siglo pasado antecede al optimismo de la generación del 27. En ambos casos, hay una explosión de alegría, un sentido sensual y deportivo de la experiencia, pero —económica, culturalmente— Barcelona ha llegado hacia 1910 a ciertas cimas que el resto de España tardará todavía algunos años en alcanzar. El paralelo entre Carner y Guillén puede ser continuado en cuanto a la evolución de la poesía de ambos: lo mismo que la experiencia histórica y personal de *Clamor* y *Maremagnum* no es, no puede ser, la misma que inspiró la primera edición de *Cántico* de Guillén, tampoco el último Carner, el de *Nabi* y *El pas del any,* por ejemplo, se parece demasiado al Carner de *Els fruits saborosos* (1906) (Los frutos sabrosos) o de *Verger de galanies* (1911) (Vergel de galanterías). Otro paralelo: los dos pasan una buena parte de su vida fuera de su patria (Carner más largos años todavía que Guillén; no olvidemos que ingresó en el cuerpo diplomático en 1921, y desempeñó cargos en Italia y en varios países hispanoamericanos; después de la guerra civil española pasó a Méjico y, más tarde, a Bruselas, regresando a Cataluña poco antes de morir). Pero estas ausencias no son obstáculo para que sea Guillén el más esencial y auténtico poeta de Castilla, y Carner el que más clara y hondamente expresa la voz poética de la Cataluña moderna.

Claro está que no hay que llevar el paralelo demasiado lejos. Cada gran poeta posee una voz única e inconfundible. Carner es habilísimo en la adaptación y continuación de las formas tradicionales: sus canciones y villancicos parecen surgir del pasado, de la anónima voz del pueblo catalán. En su poesía cabe todo, inclusive lo cotidiano, lo humilde, lo sórdido, pero siempre elevado a un plano salvador gracias a una poetización de lo visible que lo redime y lo lleva hacia la belleza y la alegría: la poesía de Carner es, ante todo, «la salvación de las apariencias», y es, a la vez, más concreta y más popular que la de Guillén: en este sentido cabría quizá compararla con la de Lorca o con algunos aspectos de la de Alberti, si bien Carner no se sintió casi nunca

tan comprometido con la vanguardia como los poetas españoles del 27. Otra característica distintiva, única, de la poesía de Carner es que con frecuencia nos revela la sensibilidad y las actitudes de la sociedad catalana de la clase media, esa clase media tan criticada por tantos y en tantas ocasiones y que, sin embargo, es, a la vez, el corazón, el cerebro, los músculos y —por qué no decirlo— el alma de la Cataluña moderna. Carner no ignora que es posible contemplar a esa clase con ironía —a imagen y semejanza de lo que escribió, por ejemplo, Santiago Rusiñol en su inmortal *Auca del Senyor Esteve*— pero la ironía de Carner nunca carece de una dosis de simpatía, comprensión, respeto, incluso amor.

Quizá igualmente característico de la poesía de Carner es que la serenidad, la alegría, la sensualidad del comienzo nunca desaparecen del todo, si bien quedan modificadas —purificadas, exaltadas— por una conciencia cada vez más profunda de que la alegría coexiste con el sufrimiento y con la muerte. No olvidemos que Carner conoció muy joven el amor, el placer, el éxito literario (a los doce años publicaba sus primeros versos; a los quince colaboraba en la revista *Reinaxença;* más tarde fue redactor del periódico *La veu de Catalunya* y uno de los periodistas más leídos y aplaudidos de toda Cataluña, uno de los pocos periodistas que podía vivir de su pluma; en 1910 era proclamado «Mestre en Gai Saber», es decir, «poeta con título oficialmente reconocido», y al año siguiente ingresaba en la prestigiosa Sección Filológica del Institut d'Estudis Catalans). Pero el tiempo no pasa en vano, las vicisitudes de una historia cruel lo llevaron a un largo destierro, siempre más doloroso cuanto más encumbrada era la posición ocupada antes del destierro, y la de Carner lo era en grado sumo: fue quizá lo más cercano que hemos tenido en Cataluña a lo que podríamos llamar un «poeta nacional» en nuestro siglo. Por ello, no es de extrañar que el exilio haya inspirado en él hondos poemas en que se une el dolor personal con la dignidad y el orgullo del patriota. Así, por ejemplo, «Escomesa» («Acometida»), poema que es parte de *El tomb del any* (La rueda del año, publicado en 1966), y quisiera observar de antemano que la palabra *Lloc,* es decir, Lugar, con una mayúscula inusitada, se refiere, evidentemente, a Cataluña:

A fora el vent xiulava.
Jo no sé pas on me trovaba
i em va parlar no sé pas qui.

A fora el vent batia.
Jo, rondinant-li, responia,
mal desvetllat del meu dormir.

Per que érem prop? No ens destriavem;
la nit, tan negra, ho impedí.

Després, d'instint, jo que li feia:
—Deieu quelcom? Torneu-m'ho a dir:

Sonà una veu que miolava
com disfressant el seu verí:

—Lluny dels indrets que tant volguéreu,
què ronsegueu, de vell, ací?

Per què minvat en terra estranya
us resigneu a trista fi?

Em vaig alçar com d'una empenta
i vers la veu feia camí:

—Veu que em bescanti, em fa reviure,
veu que em fereixi, em fa més lliure;

i ara i abans, ací i allí,
mai no minvat per cap destí,
un Lloc *tot sol batega en mi.*

(Fuera silbaba el viento.
¿Dónde me encontraba? No *lo sé.*
No *sé tampoco quién me habló.*

Fuera golpeaba el viento.
Y yo, gruñendo, contestaba,
mal despierto de mi sueño.

¿Por qué tan cerca? No *nos distinguíamos;*
la noche oscura lo impedía.

Después le hablé, maquinalmente:
¿Decíais algo? Repetidlo.

Sonó una voz que maullaba
como disfrazando su veneno:

—Lejos de los parajes que amó tanto,
¿qué haraganea aquí, ya viejo?

¿Por qué menguado en tierra extraña
se resigna a un triste fin?

Me puse en pie como de golpe
y hacia la voz me encaminé:

—Voz que me impreque, me reanima;
si me hiere, me hace más libre;

y antes y ahora, aquí y allá,
jamás menguado por ningún destino,
sólo un Lugar palpita en mi.

Poema extraño y misterioso, onírico, como de voces desencarnadas y kafkianas, pero que responde a la voluntad de durar, de resistir sin pactar con las fuerzas oscuras y los enemigos disfrazados. No es típico de Carner únicamente en el sentido en que la *Guirnalda civil* de Jorge Guillén no es del todo lo que esperábamos del autor de *Cántico* (aunque sea ejemplar, excelente, admirable). Pensemos en lo que significó el larguísimo destierro para Carner. Al final, ya anciano, deambulaba como sin objetivo por las calles de Bruselas. Su memoria se quebrantaba con los años, a veces se perdía por las calles de la capital belga y tardaba largas horas hasta conseguir regresar al hogar, donde lo esperaba su esposa, Emilie Noulet (que también fue maestra mía en Méjico, gran crítica literaria, de la que mucho aprendí, pero a quien nunca perdoné un «notable» en un examen en que yo merecía, sin duda alguna, un «sobresaliente»).

Cansado de esperar un cambio político, deseoso de pisar el suelo natal antes de morir, Carner regresó a su patria y su recibimiento fue una apoteosis. El poeta —todos lo sabían—, nunca dudó del futuro de Cataluña, de su lengua, de su visión del mundo, de su sabiduría a la vez práctica y teórica, el famoso «seny» catalán, que es, en el fondo, una palabra intraducible al castellano —quizá mejor traducirla al griego— y, sobre todo, era un ejemplo vital, inmejorable, para todos los jóvenes catalanes.

Otro gran poeta catalán, que también conocí en el destierro, Carles Riba, tuvo amargas dudas, hacia el final de su vida, con respecto al futuro de la cultura catalana. Estas dudas han quedado disipadas con el renacer, que todos hemos visto, de esta conciencia cultural, que es también una presencia política y un proyecto concreto para un futuro a corto y largo plazo. Cataluña vive y vivirá, es una presencia a la vez indestructible y necesaria (para España, para Europa, para todo el mundo). Y Cataluña, igual que Italia, es una creación —claro está— colectiva, ya que es un pueblo; pero en esta creación son los poetas los que han desempeñado un papel importantísimo. (Preguntémonos: ¿qué sería Italia sin Dante?).

No podemos dudarlo: en Italia los poetas han sido siempre mejores, más inteligentes, más creativos, más influyentes a largo plazo, que los políticos. Y en Cataluña ha sucedido lo mismo. Carner, Carles Riba, Salvador Espriu, J. V. Foix, Joan Salvat-Papasseit, Gabriel Ferrater, Joan Brossa, Agustí Bartra (mi gran, inolvidable, entrañable, llorado amigo), Pere Gimferrer, han resultado más influyentes y efectivos que los políticos (Prat de la Riba, quizá el mejor; Macià, Companys, etc., hasta el último, hoy en entredicho, Jordi Pujol). Creo, también, que una cultura en que los políticos no son tan buenos como los poetas es una cultura en peligro, pero al mismo tiempo es una cultura que merece ser salvada, más urgentemente, y con

mejor derecho, que otras culturas dominadas por políticos, tecnócratas, burócratas y demás gentes de mal vivir.

Volviendo a lo esencial, es decir, las definiciones de base del presente ensayo: celebramos hoy, con todo el entusiasmo que se merece, el centenario de su nacimiento; tratamos de precisar su influencia, su presencia, en nuestra Cataluña y nuestra España de hoy, porque creemos que Josep Carner es uno de los grandes definidores de nuestra cultura, en forma específica la vertiente catalana de nuestra cultura. Y cuando un poeta se acerca a las raíces de su idioma, de su historia, de su literatura, siempre tiene que relacionar su presente con el pasado. Un pasado confuso, incierto, imperfecto. Un pasado en el que dominaba el espíritu primitivo, campesino, y, en poesía, los metros más sencillos.

Carner supo recrear el pasado sencillo, modesto, optimista, sensual, campesino —o marinero y pescador— de la Cataluña antigua, sin renunciar a algunas audacias sugeridas por el modernismo y la vanguardia; creo que, en conjunto, su influencia en la evolución de la poesía catalana de nuestro siglo ha sido más bien conservadora. Comparemos, al azar, un poema de las *Obras completas* de Carner con un poema de J. V. Foix, quizá escrito el mismo año, o un poco antes o después, no importa: parecen ser dos poemas escritos en dos planetas diferentes.

Lo cual no significa que el impacto total de la poesía de Carner deba de ser considerado como anticuado o retrógrado. Si comparamos la poesía de Carner con la de Juan Ramón Jiménez comprenderemos que dos sensibilidades muy cercanas dan respuestas distintas al problema de la creación poética en nuestro siglo porque —entre muchos otros factores— Juan Ramón sigue siempre atento a la inspiración del modernismo, con Rubén Darío a la cabeza de los inspiradores; para Carner se trata de recrear un clasicismo que Eugenio D'Ors se encarga de definir y que parece ser la única respuesta a las convulsiones del mundo moderno.

Generacionalmente, en términos de la península, Carner está mucho más cerca de Juan Ramón que de la generación del 27. Este es un hecho fundamental que no debemos olvidar.

Y es curioso que ambos poetas sean maestros en el uso de metros sencillos y cortos. En ambos casos ello se debe a una atención a lo que aporta el pueblo, la tradición ancestral: el modernismo, en conjunto (la excepción notoria es, naturalmente, el José Martí de los *Versos sencillos)* se vale de metros largos y reestructura en algunos casos dichos metros. Es heredero de una larga y rica tradición, que comienza con los poemas épicos medievales. Pensemos, ahora, que Carner vive en el seno de una tradición literaria diferente, por lo menos en matices, de la que dio origen a la *Chanson de Roland* y al *Poema de Mío Cid.* La épica no representa un gran papel en la literatura catalana clásica.

La poesía popular, las canciones, los villancicos, los romances, sí son esenciales en esta tradición. De ahí que la poesía de Carner, que refleja fielmente esta larga tradición, que continúa y lleva a su culminación muchos siglos de tradición poética catalana, sea tan abundante en metros cortos, en versiones modernas de los tradicionales metros de canciones y romances. Y también vale la pena subrayar que una literatura en que el pasado no es representado por la épica, y sí por las sencillas y

conmovedoras composiciones populares, sin olvidar la historia (las crónicas de la conquista catalana, Jaime I, etc.) y el pensamiento filosófico y místico (Ramón Llull), dispone en el presente de amplias posibilidades hacia la ironía, la crítica, el análisis lógico y psicológico. Todos estos caminos quedan excluidos por la actitud épica. Claro está que la épica nos da textos gloriosos. Lo que nos quita un pasado con una mano nos lo da con la otra. El sentido de la poesía de Carner es, precisamente, celebrar un mundo en que la actitud épica no es ya necesaria, no es ya conveniente, y es quizá prescindible y olvidable. La modernidad, la modernización de nuestras culturas, imponen actitudes distintas. Y, sobre todo, un poeta como Carner, sin dejar nunca de ser personal, subjetivo, a veces íntimo, apasionadamente íntimo, intuye las necesidades de su cultura y de su lengua. La lengua literaria catalana de aquellos años de comienzos de nuestro siglo necesitaba a la vez disciplina y una nueva flexibilidad.

La disciplina significaba ponerse incondicionalmente al servicio de la reforma y normalización del lenguaje catalán llevada a cabo por Pompeu Fabra. Y son precisamente autores como Carner, leídos y respetados por todos los catalanes, los que ayudan a imponer las nuevas normas. La flexibilidad es cuestión más complicada. Cuestión, en parte, de adquirir y usar un vocabulario muy vasto, que permita referirse tanto a temas cotidianos y casi triviales como a asuntos filosóficos y trascendentales. Y en ello Carner se convierte muy pronto en maestro de su generación. La sintaxis también exige su atención: si comparamos unos cuantos poemas de Carner con otros tantos de Maragall —el grande, el excelso Maragall— nos sorprenderá de inmediato que frente a Carner la poesía de Maragall acusa a veces cierta torpeza. Hay en ella momentos de vacilación que jamás hallaremos en Carner.

No sé hasta qué punto las diferencias entre la poesía de Carner y de Maragall se deban a la influencia —poderosa, sin duda— de Eugeni d'Ors, el gran crítico de la generación de Carner y uno de los líderes máximos del pensamiento y la sensibilidad catalanas en nuestro siglo. D'Ors y sus seguidores, conocidos por el nombre colectivo de *noucentistes* (como si dijéramos «siglo veintistas»), fueron apartándose —progresivamente, en algunos casos; bruscamente en otros— del individualismo romántico de Maragall y sus contemporáneos. Como señala David Rosenthal, «escritores como Josep Carner, "Gerau de Liost", y Carles Riba desarrollaron una poesía basada en la distancia estética, la ironía, y una nueva atención a la forma. Esta poesía intentó conscientemente recuperar los siglos perdidos por la literatura catalana y volver a establecer el contacto con el humanismo renacentista, una tradición que se sentía se había roto después de la época de Ausias March. El *Noucentismo* cumplió la tarea esencial de dar al verso catalán el toque final, el brillo de la cultura y la flexibilidad formal». *(Modern Catalan Poetry: An anthology,* pág. 24.)

Es muy posible que los cambios de orientación de Carner y los poetas de su generación se habrían producido incluso sin la influencia de Eugeni d'Ors. Pero también puede creerse que la coherencia, la lucidez, la vehemencia incluso del mensaje de d'Ors aceleró el proceso y lo dirigió hacia lo que podríamos llamar un «nuevo clasicismo» o un «clasicismo moderno», en que los temas y las formas renacentistas —el amor, la belleza, el soneto— iban a ser «reciclados» y puestos en contacto con las inquietudes de nuestro siglo e incluso con los atrevimientos de la vanguardia, sin

perder jamás la serenidad, la dignidad, la tensión interior heredadas de la gran tradición petrarquesca y renacentista.

Más aún: las raíces de estos poetas se ahondan hasta Grecia y hasta el pasado latino. No en vano son humanistas —y en algún caso, pienso en Carles Riba, humanistas de primerísima fila—. Este retorno a los clásicos griegos y latinos impone algunos temas esenciales, eternos, tales como el paso del tiempo —el siempre atractivo «carpe diem»— y los ciclos de la historia, incluyendo el eterno retorno. Ver el pasado en el momento presente, relacionar la vivencia pasajera con la eternidad. La eternidad en un momento vivido hoy; el infinito —como quería el visionario poeta inglés William Blake—, visto, intuido, en un grano de arena.

Lo notable es la ausencia de gestos grandilocuentes en el tratamiento de estos temas por Carner. Dos ejemplos, modelos de sencillez, de falta de retórica. El primero sobre el paso del tiempo y el retorno del tiempo, un «poema sencillo» digno de José Martí:

Adeu sense comiat

La primavera s'en va.
Amb les parpelles ben closes,
pensem en roses i roses:
fem veure que durara

(Adiós sin despedida

La primavera se va.
Con los párpados cerrados,
pensemos en rosas, rosas:
finjamos que durará.)

El segundo es más complejo e intenso, totalmente digno de algunos de los mejores poetas que figuran en la *Antología griega:*

En retornant

No veig damunt d'aquestes
aigües, aigües sens fi, cap partió.
I una gavina encara
vola pel tremolor

de l'aire, ben en l'aire.
Nuesa indiferent a tots costats,
on es desfan escumes,
ramells abandonats.

Tant és. Tota la terra
tant és. I tot el si
marítim, diu: —inútilment t'allunyes,
que tot és sempre així.

Fóra altre cop immobil
l'amor de tímid peu
que t'ofereix, quan has girat l'esquena,
el bes que ja no t'heu.

Tenebres enmurallen
la vida i l'esperit;
en un glop de desig l'adéu que plora
fa tremolar la nit.

Que hi fa? Ja, si restessis,
on fóra aquell esguard entre les mans?
Tothom, quan torna el dia,
és com el dia abans.

Y, en la versión castellana de José Agustín Goytisolo, este poema, que pertenece al libro *El veire encantat* (El vaso encantado), de 1933, dice así:

Al volver

No veo encima de estas
aguas, aguas sin fin, ninguna linde.
Y una gaviota aún
vuela por el temblor

del aire, cielo arriba.
Indiferente desnudez: por todas
partes, donde se rompen las espumas,
ramos abandonados.

Da igual. Toda la tierra
da igual. Y toda la extensión
del mar, me dice: inútil que te alejes,
pues todo es siempre así.

Siempre has de ver inmóvil
a la amante de tímido pie
que te ofrece, cuando te has ido,
el beso que ya no podrá alcanzarte.

Tinieblas amurallan
la vida y el espíritu;
y el adiós que llora, en un ahogo de deseo,
hace temblar la noche.

¿Qué importa? Ya, si te quedaras,
¿dónde estaría aquel anhelo de tus manos?
Pues todo el mundo, cuando vuelve el día,
es como el día antes.

Aceptación entre melancólica y resignada de la soledad humana frente a la naturaleza, sin aspavientos ni gestos trágicos, quizá con cierto toque nietzscheano: si esto es la vida, con sus malentendidos y sus limitaciones, parece decirnos el poeta, la acepto: venga otra vez. Es así el suyo un clasicismo intimista en que nunca se dice «no» a la vida. Razón de más para que su obra ocupe un lugar destacadísimo en la cultura catalana moderna, tantas veces hostigada o acosada por circunstancias externas, tantas veces salvada por su vitalidad y su deseo de no renunciar a sí misma.

MANUEL DURÁN
889 Indian Hill Road
ORANGE CT 06477
Estados Unidos

Josep Carner y América

Familiarizado, ya desde su juventud, con tres culturas, la catalana, la castellana y la francesa, Josep Carner i Puig-Oriol (Barcelona, 1884-Bruselas, 1970), fue el escritor que más contribuyó a la normalización del catalán moderno, siguiendo las pautas del filólogo Pompeu Fabra. Un estudio de Loreto Busquets ha inventariado unos dos mil neologismos de la lengua catalana que pueden atribuirse a Carner.

La personalidad de Carner, singular y superdotada, mereció en la segunda década de nuestro siglo el título de «Príncep dels poetes». Poeta, periodista, ensayista, autor teatral, mágico traductor al catalán de Dickens, Molière, Carroll o San Francisco de Asís, su peso dentro de la sociedad catalana fue considerable desde principios de siglo hasta que, nombrado vicecónsul en Génova (1921), tuvo que dejar su patria y sólo volvió a ella los veranos o para cometidos muy concretos. Pero, a pesar de su alejamiento, su obra continuó pesando y el escritor entró ya en el campo de la leyenda [1].

En sus primeros escritos el interés por América —su historia, su literatura, sus personajes indiscutibles— es prácticamente inexistente. Sin duda la pérdida de las colonias a finales de siglo zarandeó su adolescencia, ya que el espectáculo dantesco de los repatriados de Cuba y Filipinas sirvió a muchos jóvenes de revulsivo. Agustí Calvet —«Gaziel»—, tres años más joven que Carner, en sus memorias traza un sombrío aguafuerte de la repatriación de quienes tenían que haber luchado «hasta el último hombre y la última peseta».

Aunque muy aferrado a su Cataluña, que idealizó desde el extranjero y no dejó de cantar con incontenible añoranza en sus poemas de exilio, Carner fue un políglota y un personaje de corte cosmopolita. En las dos primeras décadas de nuestro siglo publicó artículos en los que expresaba su admiración por Francia e Inglaterra y rezumaba su vocación europeísta. El tema de América, con excepciones poco relevantes, es, pues, prácticamente ignorado por el Carner periodista fecundo. Su interés por él fue tardío y aun centrado en algún país como México.

Pueden determinarse tres etapas del interés del poeta por el fenómeno americano, que coinciden de hecho con tres estancias que hizo en el Nuevo Continente, cada vez más prolongadas.

La primera, un par de meses de 1915, fue en ocasión del súbito viaje del poeta a Santiago de Chile y Buenos Aires para casarse con una bella y dulce doncella de la aristocracia chilena, Carmen de Ossa y Vicuña, a la que había conocido en Barcelona.

[1] La aventura intelectual, personal y política del «Príncipe de los poetas» creo que queda suficientemente plasmada y estudiada en mi obra *Josep Carner i el Noucentisme* (Ediciones 62, Barcelona 1969). Aunque sin las notas, dicha obra ha sido incluida en mi libro *Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla* (Editorial Gredos, Madrid 1973).

Se trata de una historia de amor de corte romántico y rocambolesco. Ante la oposición de parte de la familia, tuvo que intervenir en el *affaire* el mismísimo arzobispo de Santiago, que había leído obras de Josep Torras i Bages, amigo de Carner, y uno de los eclesiásticos más catalanistas del momento, amén de obispo. Y para que el novio pudiera estar a la altura de la alcurnia de su prometida, la colonia catalana de Santiago le compró un chaqué. No olvidemos que Carner había llegado a América con el menguado capital que representaba el haberle adelantado Prat de la Riba, presidente de la Mancomunidad de Cataluña, el sueldo de varios meses como redactor del periódico «La Veu de Catalunya». En esa breve estancia, Carner colaboró en «Germanor», revista de los catalanes en Chile y tuvo contactos con escritores como Pedro Prado, Guzmán y Vicuña Cifuentes. En Buenos Aires, con el poeta y crítico criollista Ricardo Rojas, además del grupo de la revista «Nosotros», que editaba un mallorquín, formado en Barcelona y antiguo redactor de «La Veu de Catalunya», Juan Torrendell, y que explicaba a los lectores argentinos el hecho cultural y nacional catalán.

Antes de iniciar este legendario periplo en junio de 1915 para casarse, Carner escribió a Unamuno pidiéndole cartas de presentación: «Raras fortunas me obligan a ir unos meses a América, realizando un esfuerzo, evidentemente impropio de quien vive de su pluma catalana. Podría ser, pues, que me encontrara allí en cierto desamparo. ¿Querría usted recomendarme a amigos suyos eficientes o empresas periodísticas de la Argentina y Chile?» [2]. Unamuno le mandó tales recomendaciones para los escritores que he citado y quizá algún otro, pero no me consta que Carner tuviera tiempo de colaborar en publicaciones chilenas o argentinas. Dejo el tema pendiente para algún erudito curioso.

Al agradecer a Unamuno —enero de 1916— «sus finezas», añadía una rotunda y significativa frase: «Vuelvo convencido de que el único fenómeno espiritual de la América española es el idioma».

De vuelta a Barcelona, Carner continuó sus tareas de publicista y dirigió Editorial Catalana hasta que en 1921, prácticamente sin prepararse y gracias a la información de un amigo, se presentó a unas oposiciones al cuerpo consular y sacó el número cuatro. Su primer destino fue Génova, pero el segundo San José de Costa Rica. Carner vivió en aquella pacífica y singular república centroamericana desde primeros de octubre de 1924 hasta finales de 1926. Aunque admiraba a México, al poeta no le gustaba la América del Sur, por su escaso nivel cultural, como confesó a Baltasar Porcel muchos años más tarde [3]. Incluso en una carta a su amigo el dibujante Junceda le decía: «Imagínese que he sido nombrado cónsul de San José de Costa Rica, país que creo que existe realmente. Tengo que decirle que puede usted disponer, si le apetece, de cualquier producto natural de Costa Rica: monos, serpientes de distintas medidas, papagayos, café natural y cacao bruto» [4]. Pero, a pesar de esa típica y benévola ironía, de europeo que se siente superior, la estancia de Carner en aquel país fue casi idílica.

---

[2] Véase ésta y otras cartas en este mismo número de la revista transcritas en mi estudio *Cartas de Josep Carner a Miguel de Unamuno.*

[3] Cfr. Baltasar Porcel, *Josep Carner, l'alta permanència,* «Serra d'Or», segunda época, año VIII, núm. 12 (1966), pág. 41.

[4] Citado en mi libro *Josep Carner i el Noucentisme,* pág. 327.

Llevado en palmas por la colonia catalana y la española, y también por los ambientes intelectuales y pudientes de la capital, su figura arraigó en la sociedad e incluso alcanzó una cierta popularidad. Carner acudía a actos y recepciones y escribía a menudo en la prensa artículos muy periodísticos, cuentos, apólogos, con un fino humor y rezumando anécdotas y una vastísima cultura. También publicó docenas de sus poemas catalanes en versión castellana. Su estilo, aparentemente intrascendente, henchido de moralejas populares, de buen gusto y de una curiosidad infinita, fue seguramente una novedad en aquellos parajes. Curiosamente, en estos artículos Carner no trataba casi nunca de temas catalanes (aunque algunos de aquéllos aparecían, antes o después, en su versión catalana en «La Veu de Catalunya»), pero sí de visitas de actores y escritores españoles a Costa Rica. Una amplia selección de tales artículos, bajo el título de *Prosas escogidas* y con prólogo de Guillermo Díaz-Plaja, apareció en 1981, publicada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio Español de Asuntos Exteriores y como homenaje, muy tardío, al poeta-diplomático.

Cabe subrayar la intensa vida social de Carner en Costa Rica y que incluso gozó de la amistad del presidente de la República. Colaboró habitualmente en «Diario de Costa Rica», pero también en «Repertorio Americano», y sin duda, en otras publicaciones [5]. En una entrevista que le hizo Melcior Font en «Revista de Catalunya» de Barcelona, Carner definió a Costa Rica como «una especie de Suiza, más cálida de color». En la misma conversación con el periodista trazó incisivas descripciones de tipos populares y del ambiente de la sociedad criolla.

Un viejo emigrado catalán, relojero de profesión pero también *homme de lettres,* Cipriano Güell, trabó una honda amistad con Carner y puso a su disposición el «Diario de Costa Rica» que, al parecer, dirigía. Le introdujo en medios intelectuales y le hizo intimar, entre otros, con los escritores Joaquín Vargas Cot («El Húsar Blanco») y Abelardo Bonilla. A mediados del mandato de Carner, Güell fue nombrado vicecónsul y entonces el poeta le propuso que atendiera la cancillería del consulado, «y él, a cambio —explicó Güell casi cuarenta años más tarde—, escribiría diariamente una crónica sobre política internacional, que firmaría con el pseudónimo de «Flaminio», ya que como cónsul en servicio no era conveniente hacerlo en otra forma, pues podrían suscitarse situaciones molestas para su cargo» [6]. Carner le confesó que se sentía incapaz de atender la burocracia...

Carner fue trasladado al consulado francés de Le Havre, pero siempre guardó un recuerdo feliz de aquella, para él, Costa Rica exótica y casi paradisíaca.

La tercera vez que el poeta vivió largamente en América fue a causa de la guerra civil española. Recordemos que estuvo al lado de la República y contra Franco, lo que le valió la expulsión de la carrera en 1939. Precisamente en mayo de aquel año, el entonces ya exiliado poeta catalán, junto a su segunda esposa (la primera murió en

---

[5] Con motivo del centenario de Carner sería importante que algún investigador costarricense recopilara toda la bibliografía carneriana de su época de cónsul en el país.

[6] Cfr. Cipriano Güell, *Recordando a José Carner,* «La Prensa Libre», San José de Costa Rica, 1 de septiembre de 1962. No he podido consultar el artículo de María Cristina de Goicoechea de Jaén Morente, *Costa Rica y el poeta José Carner.* «La prensa libre», 19 de julio de 1962, San José de Costa Rica.

Beirut en 1935), Emilie Noulet, profesora y renombrado crítico literario de la poesía simbolista francesa, embarcó hacia México, ante la inminencia de la invasión nazi.

El país no fue escogido al azar, porque en 1929 Carner había publicado en «La Publicitat» el artículo *L'atracció de Mèxic,* del que traduzco algunos elocuentes fragmentos: «Hay allí mucho por ver y por sentir (...) quizá el paisaje más típicamente americano de toda América; las leyendas de los caudillos que podrían llenar gruesas de panfletos como los de Blasco Ibáñez, la vivacidad y la crudeza del romanticismo hispano-indio (...) Como riqueza de lo pintoresco, como mezcla sorprendente de heroísmo, de delincuencia, de oratoria humanitaria, de viejas y nuevas supersticiones, de sentimentalismo, de instinto musical y poético, de fanatismo ateo y de guerrillerismo clerical, de vapores de pulque, de perfumes, de flores rojas y de humo de tabaco. México es una mina inagotable» [7].

Para Carner situarse económicamente no le fue difícil. Pero tuvo que trabajar con mucho ahínco. Fue asesor de la Compañía General Editora, fundada por el activista del exilio catalán Miquel Ferrer; por encargo de dicha empresa dirigió la colección «Mirasol», y creó «La Cigarra», destinada a poetas mexicanos. Para la editorial de Ferrer, el Instituto Panamericano de Bibliografía y Documentación y el Fondo de Cultura Económica tradujo al castellano obras de Joseph Conrad, John Milton *(Aeropagita),* J. Locke, Vico, Jan Masarik, Eduardo Benes, etc.

Carner fue profesor de literatura de la Universidad de México, fundador del Colegio de México y, como deslumbrante conversador, aglutinaba a literatos catalanes, no todos muy conocidos: el doctor Jordi Vallès, Miquel Ferrer, Agustí Bartra, Pere Matalonga, Jaume Terrades, J. Roure-Torent y J. M. Miquel y Vergés, que actuaba de secretario *de facto.* Carner era siempre el centro de la tertulia, que podía prolongarse hasta el amanecer [8]. Paralelamente organizaba reuniones periódicas con dos o tres de estos fieles escritores y emigrados españoles, más conocidos: su viejo amigo y glosador de la obra carneriana, Enrique Díez-Canedo, José Bergamín, Manuel Benavides, etc. La reunión, que revestía una cierta solemnidad, tenía lugar en el salón de té *Lady Baltimore,* de la Avenida Madero, en el centro de la capital de México.

Para contrarrestar la añoranza, Carner se instalaba como si tuviera que quedarse definitivamente en el país que era su nuevo refugio y tantas veces tierra de promisión. Elogiaba a México, su cosmopolitismo, su *élite* intelectual, incluso sus formas de vida... Sabemos que, entre otros, trabó amistad con intelectuales como Emilio Abreu Gómez y Margarita Urueta. Pero a quien admiró más y a quien consideraba el puente entre la literatura española y la cultura mexicana fue al maestro Alfonso Reyes. Le dedicó dos textos significativos: en *Alfonso Reyes y España* [9] elogió su sentido unitario de la lengua y cultura castellanas, por encima o frente a rencores de campanario y bajo el lema «a una lengua, una cultura». Carner exalta así al maestro: «Alfonso Reyes es uno de los más eximios protagonistas del adueñamiento verdadero de nuestros

[7] «La Publicitat», 28 de noviembre de 1929.

[8] Pere Calders, en una breve biografía *Josep Carner* (Editorial Alcides, Barcelona 1964) dedica un enjundioso capítulo a la estancia del legendario poeta en México y del que entresacamos valiosa información.

[9] En *España peregrina,* México, febrero de 1940, núm. 1, págs. 37-38.

destinos comunes. Dadivoso a lo gran señor, numerosos e inestimables beneficios ha conferido a una literatura que es triplemente suya: por férvido amor solidario, por admirable cooperación creadora y por sutil aquilatamiento crítico.» En una crítica a *Ultima Tule,* después de arremeter contra el balkanismo de los países americanos, Carner reafirma su convencimiento de que América ha salvado los valores esenciales de Europa, que Hitler amenazaba de extinción. Y añade que Reyes es un «americano saturado, no menos que de fuerza, de aventura, y de abertura americana, de las más altas tradiciones, de las más severas disciplinas europeas» [10].

No tengo constancia de colaboraciones carnerianas en la prensa diaria de México, pero sí en revistas de emigrados españoles —aunque no pasaron de media docena de artículos y ensayos— como *España peregrina* y *Romance.* Su estilo, algo preciosista y muy poético, corresponde a la idea que repetía José Pla y que había oído contar a Ortega y Gasset: Carner era el escritor en catalán que mejor escribía el castellano. Así sucedió ya en en los años treinta con sus colaboraciones en el diario «El Sol» de Madrid. La contribución carneriana en revistas mexicanas fue también escasa. En «Filosofía y letras» publicó un extenso estudio, *Nobleza del soneto,* y *Aforismos de Bagdad* en «Cuadernos americanos». Un comentario especial merece la revista «Orbe» (julio 1945-mayo 1946), de la que aparecieron seis números. Se trataba de una «revista latina de cultura general», con unas ochenta páginas, que dirigían Carner y su esposa. Publicaba textos en francés (Paul Valéry, Max Jacob, Duhamel, Denis de Rougemont, Jean Wahl), en castellano (García Bacca, Reyes, Octavio Paz, Moreno Villa, Rafael Altamira) y unos del propio Carner firmados con el pseudónimo «Don Nadie».

La parte más considerable de su obra en el exilio de México se publicó en catalán, sobre todo poemas, pero también artículos, discursos y ensayos. «Full Catalá» (1941-42), fundado por Joan Sales, Raimon Galí y Ferran de Pol, entre otros; fue la primera tribuna catalanista de Carner y en ella, aparte artículos sobre nacionalismo, publicó un poema contra el nazismo, *Esplai en 1941.* En 1943 el mismo grupo fundó «Quaderns de l'exili» (1943-47) y se enemistó con Carner por razones más o menos ideológicas (su escaso interés por la unidad política de Cataluña, Valencia y las Baleares y por haber colaborado un par de veces en la revista de los comunistas catalanes «Catalunya», con textos sobre la reforma constitucional soviética o el ejército rojo) y estéticas: sus prólogos a escritores que ellos consideraban de poca monta. Todos los editoriales de la extensa, pero efímera, «Revista dels catalans d'America» (sólo cuatro entregas en 1939), se atribuyen a Carner. Hay que contar con las colaboraciones —sobre vida y muerte de Companys, el 14 de abril...—, en «El Poble Catalá» (1942-1947), órgano, en su primera época, de la comunidad catalana de México, la cual veía en Carner al patriarca y al mito; y en «Lletres» (1944-48), que dirigió Agustí Bartra, quizá el poeta en catalán más importante que consagró el exilio. Aparte, algunos poemas en «La Nostra Revista» y «La Nova Revista», también editadas en México cuando las revistas en catalán estaban prohibidas en Cataluña, o, muy raramente, en «Ressorgiment» o «Catalunya» de Buenos Aires.

---

[10] J. Carner, «El darrer libre d'Alfonso Reyes», *Revista de Catalunya,* núms. 99-101 (México, 1943), págs. 187-196.

Igualmente en México prologó las siguientes obras de emigrados: *Músiques d'oboe* (1944), *Poesías* de Jaume Terrade; *Xebola* (1943), de Agustí Bartrá, una novela; *Mossén Cinto* (1944), de Joan Moles i Ormella, que trata del «caso» de Jacinto Verdaguer; *Terres d'América* (1945) de J.M. Poblet; *El pensament i la vida* (1945), del filósofo J. Serra-Húnter, antiguo rector de la Universidad de Barcelona y *Contes d'Eivissa* (1948), de J. Roure-Torent. No olvidemos estudio-síntesis *La poesía lírica catalana,* uno de los capítulos del *Libro Blanco de Cataluña* (Ediciones de la «Revista Catalunya», Buenos Aires, 1956), texto fundamental para dar a conocer internacionalmente el «problema catalán», y en el que colaboraron Pablo Casals, el doctor Trueta, el filólogo Joan Coromines, etc.

En 1942 Carner fue presidente de los Jocs Florals de la Llengua Catalana, celebrados en México y que suplían a los de Barcelona, prohibidos por Franco. Su discurso fue una defensa de Cataluña, entonces «atada y escarnecida», su carácter universalista y abierto y una llamada a no desfallecer aunque, por unos años, prevalecieran las tinieblas políticas [11].

En México publicó Carner su versión castellana de *Nabí* (Editorial Séneca, 1940), que apareció en original catalán en Buenos Aires (Edicions de la Revista Catalunya, 1941). Se trata de su obra capital, uno de los tres o cuatro grandes poemas de la poesía catalana de todos los tiempos. La versión francesa salió en París con el mismo título (Gallimard, 1963). Valiéndose del episodio bíblico del profeta Jonás, Carner revive su propio drama personal —el del profundo creyente con dudas, el del exiliado con la patria vejada. El poema le sirve como de catarsis para recomponer la *religatio* zubiriana con Dios y sublimar en una apoteosis lírico-épica sin precedentes en Cataluña (1.300 versos) la tragedia de su Cataluña «contra la cual se encarniza una Nínive pigmea» y que sufría entonces una especie de castigo bíblico [12].

Otros libros carnerianos en América fueron la *Antología poética mínima* (México, 1946), y sobre todo *Llunyania* (Santiago de Chile, 1952), en cuyo prólogo el escritor justifica la revisión de su poesía completa, que no aparecería en Barcelona hasta 1958. En dicho volumen de *ópera omnia* encontramos cuatro poemas bajo el título genérico de *Temes de la lírica Náhuatl,* la lengua de los aztecas y de otros pueblos de cultura que se resistieron a la colonización y que perdura hasta nuestros días.

Capítulo aparte, merece *Misterio de Quanaxahuata* (Ediciones Fronda, México, 1943), dedicado a «Francisco Orozco Muñoz, que contagió gratos lugares y gentes de Europa con su amor a México, al tutelar amigo que me llevó a Guanajuato, dedico este esparcimiento.» En la versión francesa *L'Ebouriffé* (París, 1963), la traductora, Emilie Noulet, indica que la obra fue escrita como homenaje al país que acogía a Carner. La versión catalana, *El ben cofat i l'altre,* apareció en Perpiñán en 1951.

El *Misterio de Quanaxhuata* es, descontando una breve pieza de teatro que publicó a principios de siglo en la revista «Renacimiento», la única obra de Carner escrita directamente en castellano. José Ferrater-Mora ha hablado de varias interpretaciones

[11] Tengo en prensa el libro de Carner *Prosa d'exili* (Edicions 62; Barcelona, 1984), que recoge todos sus textos en prosa y en catalán, castellano y francés del período del exilio.

[12] Cfr. los estudios dedicados a *Nabí* en Loreto Busquets, *La poesía d'exili de Carner* (Ed. Barcino ,1980), y en mi obra *La literatura catalana al l'exili* (Curial, Barcelona 1976).

de la obra [13]. Desconozco las posibles críticas o simples reseñas que mereció la obra cuando fue publicada en México. Hecha esta salvedad, creo que el mejor estudio, que no descarta interpretaciones diversas o ambivalentes, es la de Pere Bohigas [14]. Este «misterio» se parece a una leyenda india y, entrecruzada de símbolos, es realmente una fábula dramática que, bajo la apariencia de puro «indigenismo», puede esconder —técnica habitual en Carner— problemas íntimos del propio escritor o una obra de tesis, en la línea del poeta-filósofo. Dos rocas con figura de rana llegan a ser veneradas como dioses. En la primera escena El Tocado —imagen del «sacerdote de casta», la Iglesia que no gustaba al creyente, al católico Carner— pretende apropiarse del nuevo culto. Y quiere escoger como víctima al Desgreñado, príncipe que abandonó la pompa y vive en el bosque en libertad y simboliza al artista que «se consuela con sus andrajos». Atado ya al ara del sacrificio, la Sin Nombre lo salva y los fieles sacrifican al Tocado y proclaman todopoderoso al Desgreñado. Pero éste abusa de sus supuestos poderes divinos y reconoce no ser un dios y que «desde que he vuelto a ser hombre, toda claridad me parece mezclada de sombras». Y entonces el Desgreñado ya no aspira más que a poseer un trozo de tierra, lo que para Bohigas, tiene un paralelismo con el exiliado Carner «que había llegado a México tras la ruina de sus ideales más queridos». Considero que la clave de la obra se encuentra en esta proyección, a través de personajes inquietantes, simbólicos y exóticos, de una doble problemática personal: la de la *religatio* con el Dios cristiano, que en *Nabí* se concreta en la figura del Resucitado, a pesar de dudas y tentaciones de nihilismo. Y también la de la fe patriótica del exiliado que lucha por Cataluña y agradece la hospitalidad del país mexicano, una segunda patria, aunque no sea para siempre.

En 1945, terminada la segunda guerra mundial, Carner vuelve a Bélgica con su esposa y encuentra allí su residencia definitiva. No volverá a México, para conocer a los nietos de su hijo Josep, hasta 1965. La colonia catalana celebra la efemérides. Pero entonces América ya ha quedado atrás, y Carner es un respetado intelectual exiliado en Bruselas, que vive devorado por la añoranza de la Cataluña que a veces él mismo parece encarnar, a la que ha idealizado y cuya tierra pisará fugazmente meses antes de morir. Desde Europa sus relaciones con los intelectuales mexicanos o de otros países, e incluso con los catalanes exiliados en América, fueron espaciándose y debería recopilarse todo el epistolario que todavía se conserva para ver hasta qué punto los lazos fueron fuertes. Pero las tres etapas —unos ocho años de su dilatada vida— de la permanencia de Carner en América dejaron en él una huella que he pretendido rastrear, quizá demasiado temerariamente. Me complace haber sintetizado el tema, hasta donde yo lo conozco, en espera de otras aportaciones más completas.

ALBERT MANENT
C/ Craywinckel 24
BARCELONA

[13] J. Ferrater i Mora, sobre *«El ben cofat i l'altre»* dentro de *L'obra de Josep Carner* (Ed. Selecta, Barcelona 1959), págs. 135-39.

[14] Pere Bohigas, «El ben Cofat i l'Altre (El Misterio de Quanaxhuata), de Josep Carner», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLVII, núm. 2, abril 1970; págs. 131-140.

Nabi, o la búsqueda de la Tierra

Nabi representa, con respecto a la producción lírica anterior de Josep Carner, un cambio de ruta sustancial y definitivo y el núcleo que contiene en germen, formas y significados de su creación posterior. Por un destino a decir poco escasamente benévolo, el gran poeta que, en mi opinión, nace como tal en este momento decisivo, es prácticamente ignorado en su país de origen. Ensalzado tal vez en desmesura en sus años juveniles, Carner se ve destronado ahora con la displicencia o el silencio de la crítica, atenta a una literatura política o patrióticamente «comprometida» de fácil penetración y lectura, de la que el tiempo demostrará en breve su inconsistencia. Si hay en nuestra historia literaria un caso patético de incomprensión, éste es el de Josep Carner en el momento en que su obra atraviesa la experiencia determinante del conflicto civil y del exilio para salir de ella radicalmente modificada y enriquecida en profundidad de pensamiento y en aliento y calidad poéticos. Patético, porque mientras la crítica sigue hablando de intrascendencia, de gracia banal, de poesía musical y fácil y, en cierto modo, irresponsable ante los reveses que afligen a la comunidad patria [1], Carner no hace sino erigir en tema cuasi único de su poesía el naufragio irreparable de la Tierra, y con ella de su propio Yo, esencial, existencialmente, unido a su mismo destino.

A partir de *Nabi,* como he tratado de demostrar en mi libro *La poesia d'exili de Josep Carner* [2], el poeta, alejado antes sólo geográficamente de su tierra natal, pero unido a ella por vínculos profundos y entrañables que la continuidad histórica hacía posibles, abandona los derroteros de antaño [3] para hacer de su creación lírica, ya no poesía del exilio, sino poesía *de exilio,* en el sentido etimológico de erradicación, dolorosa e irreparable, del *Lloc,* como amará decir, evitando con significativa sistematicidad la voz *patria,* que pudiera generar equívocos y confundir su canto en poesía o himno folklórico-patriótico o bien político.

Ningún interés, por mi parte, en forzar el significado del poema, cuyo primer canto o episodios del primer canto, fueron concebidos, según parece, en Hendaya, eso es, entre 1927 y 1932, antes de los acontecimientos que habían de verificarse en un

---

[1] Sobre la incomprensión de que fue víctima el poeta, véanse ALBERT MANENT, *Josep Carner i el Noucentisme,* Barcelona, Edicions 62, 1969, págs. 215-218 y 282-284, y el artículo de Gaziel («La Vanguardia», 20 de junio 1923), citado por MANENT en la obra mencionada.

[2] Barcelona, Editorial Barcino, 1980.

[3] Cfr. JOAN FUSTER: «Amb tot, *Nabí,* magnífic en la seva esplèndor retòrica, encara no dóna la mesura de l'últim Carner. De fet, la religiositat del poeta —literàriament parlant— continuava sent epidèrmica en les seves emocions. La terra, la "pàtria", en canvi, tenen per a ell una "consistència" íntegrament sentida.» *(Literatura catalana contemporània,* Barcelona, Curial, 1972, págs. 178-179.)

futuro inminente [4]. Tras la aparición, en 1935, de un libro de forma y espíritu oriental, *Lluna i llanterna* —glosas de poesía china—, cuya repercusión en el estilo y desarrollo temático de nuestro poeta queda aún por estudiar, rompe el silencio *Nabi,* salido a la luz en tierras de América, en 1941. La voz del poeta sale, de la dramática vicisitud personal y colectiva, transformada. Y si el verso conserva su peculiar musicalidad y la expresión no pierde un solo instante aquella naturalidad y «gracia» que Cassou denomina con acierto *fraîcheur* y *finesse* [5]; si el mundo y los sentimientos conocen la estilización metafórica de gusto simbolista que es propia de su entera producción lírica [6], la sustancia y el tono salen, de este período siniestro, sustancialmente alterados. La real y legendaria ironía carneriana parece como si en buena parte se hubiera esfumado. El verso es *souple,* desde luego, el gesto moderado, la voz jamás estridente, la palabra ágil y aristocrática: tal es el estilo de Josep Carner, fiel a su concepción del mundo y de la obra de arte, clásica, renacentista, como revelan escritos teóricos que se remontan a los años de su juventud [7]. Pero el tono de *Nabi* es grave, el tema, tomado en préstamo a la tradición hebraico-cristiana, a las raíces de la propia cultura y concepción ético-religiosa del mundo, arteramente simple e ingenuo en su contenido y desarrollo narrativo, se enriquece con las sugerencias y connotaciones del mito y deviene, en su peculiar tratamiento, síntesis lírica y épica de significado polivalente, ambiguo, profundo y, en cierto modo, oscuro [8]. El mito bíblico de Jonás, de deliberado sabor infantil, ahondando sus raíces en el inconsciente primitivo y arcaico —las raíces mismas del ser humano—, se constituye en crisol donde vienen a elaborarse los dos «temas» fundamentales del poema y de la producción lírica subsiguiente: el problema de la existencia humana en términos propiamente existencialistas e incluso heideggerianos, que se plantea la cuestión del Yo ser-en-el-mundo y de su trascendencia, sea ésta inmanente, sea, en cambio, de acuerdo con una concepción más rigurosamente cristiana o kierkegaardiana de la existencia, trascendente, esto es, dirigida hacia un Totalmente Otro; y, unido al problema anterior, el del Yo ciudadano-en-el-mundo, miembro de una determinada comunidad patria, enraizado y erradicado a un tiempo de la Tierra, que es parte constitutiva del ser y existir del poeta. El tema bélico y político se interioriza así y funde en una experiencia y

---

[4] Esta noticia arranca, según parece, del prólogo de J. M. MIQUEL I VERGÉS a la edición del poema de Buenos Aires (1941). Véanse asimismo la *Nota biográfica,* en JOSEP CARNER, *Obres Completes. Poesia,* Barcelona, Editorial Selecta, 1957, pág. XIV, y ALBERT MANENT, *op. cit.,* pág. 276. Marià Manent, por su parte, recuerda que durante la guerra civil ya se habían publicado algunos fragmentos de *Nabi* en la «Revista de Catalunya» (prólogo a J. C., *Obres completes..., cit.,* pág. XLIII).

[5] JEAN CASSOU, *Fraîcheur et finesse,* en AAVV, *L'obra de Josep Carner,* Barcelona, Editorial Selecta, 1959, págs. 42-43.

[6] Sobre el «simbolismo» de Carner, véase MANUEL DE MONTOLIU, *L'etapa jovenívola del poeta Josep Carner,* en *Ibídem,* págs. 49-54.

[7] Véase a este respecto mi JOSEP CARNER, *Escrits inèdits i dispersos (1898-1903),* vol. II: Prosa, Barcelona, Editorial Barcino, 1984, y JOSEP CARNER, *Teoria de l'ham poètic,* Barcelona, Edicions 62, 1969.

[8] Cfr. JOAQUIM MOLAS: «Ens podrien fer pensar en l'objectivació d'unes preocupacions reals de l'autor que aquest intentava de resoldre per via metafísica» *(La poesía de Josep Carner,* en «Serra d'Or», 1965, núm. 2, pág. 32). De oscuridad habla también ALBERT MANENT, *op. cit.,* pág. 279.

meditación única: la del Yo proyectado en el mundo a la busca de su esencia y del sentido inmanente o trascendente de la propia existencia.

¿Por qué todo ello ha pasado en parte inadvertido? ¿Por qué motivo no se ha visto que *Nabi* ofrece ya toda la problemática política, existencial y religiosa que los demás libros van a desarrollar sin tregua, cual variaciones sobre un mismo tema? [9]

Una parte mínima de responsabilidad recae en el mismo Carner, que ha querido camuflarse tras la facilidad e intrascendencia aparentes de sus versos, tras un canto de resonancias populares o de resabios aristocráticos, que desagradaba a unos y consideraban otros tan «bello» como insustancial. Añádase la constante aparición de «antologías», que insertaban, casi escondiéndolos, poemas nuevos, cargados ya de toda esta nueva temática y problemática, en libros viejos o, al contrario, mezclaban, en obras recientes, como *El tomb de l'any,* de 1966, composiciones de antigua fecha, que daban a unos y otros aspecto reiterativo y producían la impresión de ofrecer poco o nada nuevo al lector familiarizado con su «habitual» poesía. Sólo esto, y la actitud, con frecuencia, precipitada, rutinaria o puramente ditirámbica de la crítica, o el desinterés a que antes me he referido, explican, a mi juicio, que al aparecer *Obres completes. Poesia* (1957), pasara inadvertido un libro casi del todo nuevo como *Absència,* que clausuraba con un título significativo el volumen, y que se produjera el fenómeno que Ferrater, en un artículo de 1976, denunciaba en los siguientes términos: «Que *Poesia* era en molts sentits importants un llibre nou, i com a tal l'obra capital del poeta Josep Carner, és allò que el públic més reponsable del moment no va arribar a comprendre i que d'ençà d'aleshores ha passat per alt a tothom». Y en otro momento, anterior al citado: «L'oblit de l'obra de Carner havia arribat, doncs, a ser, el 1957, pràcticament total» [10].

Por otra parte, la agrupación y la colocación aparentemente arbitraria de los poemas, que impiden establecer bloques temáticos o, por lo menos, cronológicos, y la deliberada fragmentación del conjunto han embrollado ulteriormente las cartas. En las obras completas antes mencionadas —que se presentan al público como nueva «antología», digamos definitiva—, Carner ha entremezclado poemas de tema y fechas absolutamente dispares. Un libro como *Llegendari* allí incluido, que recoge composiciones que se remontan al lejano 1910, contiene verdaderas pepitas de oro de la época, que denomino «de exilio»; *Lluna i llanterna,* que, como he dicho, concluye la primera etapa de su producción, se halla intercalado entre *Nabi* i *Absència,* cortando un hilo que seguirá ininterrumpido hasta la aparición del último libro importante de su vida: *El tomb de l'any* (Barcelona, Edicions Proa, 1966). Por un camino distinto al del hermetismo, de que tanto ha gustado la poesía contemporánea, Carner parece exigir del lector un esfuerzo intelectual sin el cual debe contentarse con saborear unidades singularmente autónomas y satisfactorias y resignarse a perder la coherencia, la

[9] JOAQUIM MOLAS y J. M. CASTELLET aluden simplemente a una poesía «adolorida» que domina la lírica de CARNER a partir de *Nabi* (J. M. CASTELLET-JOAQUIM MOLAS, *Poesía catalana del segle XX,* Barcelona, Edicions 62, 1963, págs. 126-127). Cfr. FUSTER, *op. cit.,* pág. 178.

[10] JOAN FERRATER, *«Poesía», de Josep Carner: Ressenya i vindicació,* en «Els Marges», septiembre 1976, núm. 8, págs. 17 y 16, respectivamente.

corposidad y el significado segundo y profundo que a una lectura atenta revela el conjunto de su cuerpo poético globalmente considerado. Porque la obra de Carner es como un curioso, extraordinario mosaico, cuyas teselas presentan individualmente cuadros autónomos y completos que, ensamblados, forman un todo orgánico de orden superior, del que las distintas partes son simples sumandos o indicios. Tal debe ser la paciente labor del lector: trascender la singularidad de cada pieza para conquistar el significado que, unidas, encierran.

Tras la publicación de *Nabi* (1941), aparecen unos cuantos libros antológicos de título elocuente: *Paliers* (1950), *Llunyania* (1952), *Arbres* (1953), *Absència* (1957), *Lligam* (1959). A algunos años de distancia, ve la luz el ya citado *El tomb de l'any* (1966). Que yo sepa, nada se ha dicho del título algo enigmático *Paliers,* que propongo poner en relación (valga como hipótesis) con el soneto *Fe,* de su página veintidós. Este poema, presente en dos libros posteriores, exquisitamente de exilio *(Llunyania* y *Absència)* coagula los temas que los títulos delatan: lejanía geográfica convertida en física y existencial ausencia; ausencia que, pese al *corte* irreparable con la Tierra, deviene voluntad de presencia, aproximación, atadura *(lligam),* unión y fusión con la misma. La trágica escalera de *Fe* —uno de los mejores poemas de la entera producción carneriana— ofrece, con el espectáculo de la destrucción del *Lloc,* la engañosa esperanza de la recuperación y resurrección de la Tierra en la aurora que surge de la oscuridad de la noche como signo de eterno retorno y de victoria de la vida contra la muerte. La escalera truncada en su misma cima *(paliers:* rellanos, peldaños), cuando el alba se diría al alcance de la mano, resume la lúcida quimera de una ilusión imposible:

> *Jo pujaré, sense* replans *d'espera*
> *cap al camí de l'alba fugissera*
> pel tros d'escala *que no mena enlloc* [11].

Arbres, de 1953, y *El tomb de l'any* apuntan conjuntamente a una misma simbología y a un mismo significado. El árbol, uno de los constantes símbolos carnerianos y Símbolo en que convergen imágenes-doblete de su mundo poético, no es sino el nexo entre el cielo y la tierra, el ciclo perennemente renovado de la vida y la muerte, de lo temporal transitorio y lo eterno. Imagen por excelencia de la ciclicidad, como cíclica es la rueda de las cuatro estaciones del año solar que constituye *El tomb de l'any* [12]. Primavera e Invierno abren y cierran, respectivamente, esta obra que, sin un principio y un fin propiamente dichos, gira sin pausa en el ciclo cósmico del eterno retorno. El asunto político-social del exilio y la meditación reiterada sobre el destino del mundo y de la existencia humana se entrelazan en una experiencia única y compacta: la experiencia personal y metafísica del exilio.

Nabi, como he dicho, contiene en germen la complejidad de tal experiencia [13]. No

---

[11] Salvo indicación contraria, aun cuando menciono los títulos de otros libros, cito siempre la siguiente edición: JOSEP CARNER, *Obres completes..., cit.* Todos los subrayados, aquí y en adelante, son míos.

[12] Sobre esta obra, véase mi libro *La poesia d'exili..., cit.* Cfr. ALBERT MANENT, *op. cit.,* págs. 295-297 y *El darrer llibre carnerià,* en *Literatura catalana en debat,* Barcelona, Editorial Selecta, 1969, págs. 45-47.

[13] Para ALBERT MANENT, *Nabi* es libro «insólito» en el conjunto de la obra carneriana *(El darrer llibre..., ibídem,* págs. 44-45).

ignoro que la opinión según la cual el poema fue concebido a Hendaya, y allí mismo escritos algunos versos del primer canto, pudiera poner en entredicho la hipótesis que aquí propongo. Creo, sin embargo, con Emilie Noulet, que durante la estancia del poeta en Beyrut, en la tierra misma de Jonás, su personaje sufriera «comme une nouvelle incarnation» [14]. No dudo que con la presencia de Carner en el Líbano, la idea preexistente del poema haya sufrido variaciones en su configuración definitiva, pero no juzgo arriesgado conjeturar que desde entonces hasta su aparición en 1941, el advenimiento y el desarrollo de la guerra civil y su desastroso resultado —con tan graves e irreparables consecuencias para lo que había sido el gran proyecto, ilusión y realización de la generación de Carner— [15] haya influido y aun radicalmente modificado la primera supuesta concepción del poema o la redacción tal vez única del mismo. En favor de mi tesis, por otro lado, acuden las palabras del poeta en el breve prólogo que precede la propia versión castellana de *Nabi:* «En la triste pendiente de 1938, viviendo mis angustias de patriota y de hombre en un mundo abertal y sin rocío de santidad, quise entregarme de nuevo al encanto de una muy venerable leyenda: la irónica y dulcísima didáctica del perdón. En aquel otoño parisiense, escribí prácticamente todo mi poema, fiel a mi nativa lengua catalana, contra la cual se encarniza hoy una Nínive pigmea» [16].

No disponemos sino de una versión del poema, la de Buenos Aires citada, que Carner dejó prácticamente intacta para la edición mencionada de *Poesia,* de 1957. Curioso fenómeno, dada la constante e irrefrenable tendencia del poeta a la autocorrección y la variedad de versiones con que a menudo contamos de un mismo poema. Carner forja y da a luz una obra de la madurez como anticipación de lo que sería luego canto reiterado, casi obsesivo, de sus años venideros, y como presentimiento de una situación futura, sin esperanza y sin salida, en la cual, en efecto, le sorprendió la muerte. Todo parece dar razón a Emilie Noulet cuando en *Nabi* descubre el signo premonitor de lo que había de ser, de lo que para Carner, a partir de 1939, era ya realidad incuestionable: «capable d'exprimer ce qui ne fait que se supposer, se deviner, se prévoir» [17]. *Nabi,* profeta; *vate,* poeta, profeta.

No se trata de forzar la interpretación del poema ni de violar su intención. La compleja sucesión de hechos y reflexiones de *Nabi,* la magnífica alternancia de narración épica y meditación lírica, que recuerda la sucesión de recitativos-narrativos y arias y corales, meditativos o invocativos, de las «Pasiones» de Bach, adhiere en lo esencial al relato del libro *Jonás,* cuyos versículos, cual sutilísimo esqueleto, pueden reseguirse con todo rigor en los cantos y versos siguientes:

Vv. 5, 7-9, 13, del canto I; vv. 3-5, 8-10, 13-14, 18-19, 24-29, 38-45, 52, 56, 58, 60, 62-63, 81-83, 86-87, 90-104, 109-110, 113, 115-117, 123-124, del canto III; vv. 24-25, 32-34 y 122, del canto V; vv. 1-2, 19-20, 41, 82, 145, 147-154, 209-210, 216-220,

---

14 EMILIE NOULET, *Nabi de Josep Carner,* en «Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques», 86, Bruselas, Maison Internationale de la Poésie, s.f., pág. 6.

15 Sobre este aspecto, véase mi libro citado *La poesia d'exili...,* págs. 6-7 y JOSEP M. CASTELLET-JOAQUIM MOLAS, *op. cit.,* págs. 109 y ss.

16 *Op. cit.,* pág. 7.

17 *Loc. cit.,* pég. 20.

223-224, del canto VII; vv. 1-5, 20-21, 27, 32, 35, 43, 79, 81, 85, 101-102, 108, 116-129, del canto VIII. Los cantos II, IV, VI, IX y X son pura invención del poeta.

Pero ya en el canto primero ostenta indicios inequivocables que consienten una aproximación del antihéroe bíblico al Yo-en-exilio del poeta. Alejado y separado de su tierra y obligado, por una serie de «desgracias» que duraron tres años (clara alusión ciertamente no casual a la duración exacta del conflicto civil), a la vida nómada y errante, Jonás es el Yo caminante, el expatriado, el vagabundo que encontraremos en numerosos versos de exilio. La casa, el huerto, «el llogarret quiet» (I, vv. 40-72) —imágenes de abrigo, estabilidad y enraizamiento en la tierra— confluyen en el significado que en la restante producción poética asumen la casa y el terreno cultivado: propiedad «construida», obtenida y dada en herencia en la continuidad histórica de la comunidad patria. «Es bo que l'home tingui un lloc» —dice (¿Jonás o el poeta?) en el v. 47 del primer canto. Y poco antes, adelantando una excusa al rechazo:

Un temps, Iahvé, no fou la meva nit opresa
ni jo tirat de sobte a cada estrany camí.

(I, vv. 38-39.)

Estrany camí: caminos ajenos a la esencialidad del Yo, «terra d'atzar», como la llamará en *Llunyania,* en la que buscaría en vano lo que *era* antes de nacer. *Nabi* es sostenido ininterrumpidamente por la tensión entre el camino —movimiento y desarraigo— y la casa —la estabilidad y la continuidad perdidas: entre el exilio y la tierra [18].

En su drama individual, con todo, Jonás no olvida su pertenencia al grupo étnico, a la colectividad hebraica, condenada como él mismo, a la eterna diáspora y a la búsqueda y recuperación de la Tierra Prometida. Con muchas probabilidades, la semejanza que podían presentar a los ojos del poeta las vicisitudes de su pueblo de pertenencia con la historia lejana y próxima de Israel —el pueblo «elegido» bajo la persecución nazi—, fue causa no última de la fascinación que ejerciera en él el relato bíblico. Sea como fuere, lo cierto es que Jonás, en el canto III, profiere una verdadera identificación confesional y anagráfica («Sóc de la terra i la fe d'Israel», v. 56), que, acto seguido, esta *terra* adopta la configuración geográfico-paisajística de la Cataluña evocada repetidas veces en composiciones de exilio («nat al rocall i la garriga calcinada», v. 57) y que en el canto VII alude, en términos idénticos a los que utilizará en adelante refiriéndose al *Lloc* [19], a la dispersión de Israel y a la voluntad de sus

[18] Creo que es en *Sein und Zeit* que Martin Heidegger, analizando algunos poemas de Hölderlin, llega a la conclusión —que, como se verá, es también la mía en este estudio— de que no sólo la casa y la Tierra son, en el poeta, símbolos intercambiables, sino que ambos son expresión del Ser o Infinito.

[19] Véase mi libro citado *La poesia d'exili...,* cap. I, II y VI.

componentes de no dejarse aniquilar, como nación y pueblo, por la fuerza brutal y devastadora del «enemigo»:

Ningú que mai afronti Sió durarà més
que no pas ella, closa i escampada.

(VII, v. 99-100.)

Escampada: como en estos versos de *Llunyania:*

Eixírem pel portell de la desfeta
i ens escampárem *en recerca* dàixopluc;

(Vetlla de retorn.)

El Yo en exilio, errabundo sin meta, atenazado por el dolor de la esperanza frustrada del retorno, adhiere al destino común y al sentir de la comunidad de pertenencia, que es aún, como demuestran estos versos, la Cataluña del poeta:

I si la vera glòria del món covà Israel
ho féu en nit profunda i en migrament dèspera.

(VII, vv. 93-94.)

Migrament d'espera: sustantivo inventado por el poeta que sintetiza con densidad la acción del verbo *migrar-se,* el cual, junto con el verbo *enyorar* y sus derivados *(enyor, enyorança, enyorament, enyoradís, enyorívol),* dominan el panorama de la lírica que gira en torno al éxodo, la ausencia y el destierro.

Aun siendo la voz *patria* término prácticamente ignorado por el poeta y utilizado sólo en *Ulisses pensa en Itaca,* de *Obres completes,* quizás porque la leyenda homérica le permitía ocultarse tras la figura del errante Ulises y de camuflar su tierra tras la isla de Itaca, es oportuno referirse a ella para remontarnos al étimo —*pater*—, que explica por sí sólo la vinculación y la unidad de los miembros de la comunidad en virtud de una causa generadora única. Tal es el significado del *Lloc,* y su función siempre en acto, en la composición citada:

Ah pagesos, pirates i poetes,
conreadors en aiguamolls i roques,
casdascú per a si, ¿qui us lligaria,
no fos un nom, el diví nom d'Itaca?

Y tal es, asimismo, el significado y la razón histórica del pueblo de Israel, vinculado en alianza al Señor —Yavé, *el padre*— que une a sí a su pueblo y a él recíprocamente se une.

De la fusión del Padre y el pueblo, en el que éste se reconoce e identifica, a la de la Madre, la Causa por antonomasia, el paso es breve. La Madre —la Tierra, según

una imagen arquetípica consolidada por la tradición literaria más remota— alimenta a sus hijos —*alma mater*— a través de un cordón umbilical nunca escindido. En virtud de esta atadura —*lligam*—, el pueblo no sólo se halla esencialmente unido a la Tierra: *es* en la medida en que la Tierra es. La muerte infligida al *Lloc* repercutirá, pues, indefectiblemente en el ser mismo de los hijos esparcidos por los senderos del destierro:

Dos fills bessons havia portat a les entranyes
un d'acasat i un de dispers.
L'un solcant la gleva i el seu germà les ones,
no mai es deslligaren *mon lloc i l'univers.*

(Vetlla de retorn.)

La relación e inserción de Jonás en el seno de la Madre-Tierra en los términos antedichos aparece con claridad en el canto VII: «oh fill de terra cor-entenebrida» (VII, v. 86.)

Madre en dolor, con otra voz inventada por el que ha sido, en este siglo, renovador y creador insigne de la lengua literaria catalana: *cor-entenebrida* [21]. No sólo por la aparente desventaja de Israel frente a Nínive, sino por la distancia que mantiene alejados a los hijos de la Causa:

Só lluny de les teves engires, oh Mare endolada,
i vaig per camins que no veus.

(Cant d'una presència.)

Los versos que siguen al 86 citado, puestos frente a frente con otros de indiscutible carácter «patriótico», muestran hasta qué punto la alusión a Cataluña y a la dispersión tras la derrota se infiltra en el poema bíblico:

Ningú que mai afronti Sió durarà més
que no pas ella, closa i escampada.

(vv. 99-100.)

La Jerusalén amenazada por la Nínive sorda a la voz divina nos conduce en el corazón de la guerra tal y como Carner la ha concebido y delineado en sus versos [22]. Más allá de la peripecia personal de Jonás, vemos entablado un combate que lo comprende y al mismo tiempo lo sobrepasa. Lucha apocalíptica entre dos fuerzas que se excluyen recíprocamente y que comporta el triunfo final absoluto de la una sobre

---

[20] Desarrollo ampliamente este concepto en *Ibídem,* cap. III, IV y V.

[21] Sobre este aspecto lingüístico de la producción carneriana, véase mi «*Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana,* Barcelona, Fundació Vives i Casajuana, 1977.

[22] Véase mi *La poesia d'exili..., cit.,* especialmente los cap. I y IX.

la otra. Antagonismo que conlleva una implicación moral —el Bien y el Mal—, según ha imaginado Carner el conflicto, hispánico y europeo, tanto en *Nabi* como en otros poemas, especialmente de *Llunyania. Al Crist vora la mar,* que con él presenta numerosos paralelismos, ofrece emblemáticamente el cuadro de una contienda moral que ve enfrentadas dos cruces —la Cruz de Cristo y la cruz gamada—, como expresiones de libertad y justicia la primera y de violación cruenta e incruenta de las mismas la segunda. Frente a Yavé, pues, la corrupción y el Mal; frente al Reino de Dios, el Reino de Satanás; frente a la Luz, las Tinieblas; frente al Ser («Yo soy el que soy», dice Yavé, *Exodo, 3,* 14), el No-ser, la Aniquilación, la Nada. El Cristo lígneo junto al mar —dulce inserción en la tradición hagiográfica y la devoción popular del Lloc—, que es la Cataluña agredida, violada y derrotada del poeta, reaparece encarnado en Jerusalén, la Tierra Prometida, socorrida por la fuerza virtualmente vencedora y, pese a ello, en apariencia inerme, del Padre Todopoderoso, de la Justicia y la Libertad del Espíritu:

¿No tens cohorts de glòria,
de rei conquеridor,
i solament despenges
ton braç en el perdó?

(Al Crist vora la mar.)

Y frente a Sión, Nínive, el Mal («la creu retorta» del poema ahora mismo citado), con todas las implicaciones morales de la Babilonia apocalíptica: violencia, agresión, avidez, prostitución. Tal es la descripción que en el canto V el poeta pone en boca del viejo que socorre a Jonás en su caída, poco antes de penetrar en la ciudad perversa; perversidad apuntada, en más de una ocasión a lo largo del canto II, con atributos idénticos a los que vuelvo a encontrar en otras composiciones: el pecado (II, vv. 36-37), la iniquidad *(Ibíd.,* v. 39) y el crimen *(Ibíd.,* v. 56) y, con concisión bíblica, en el verso 7 del primer canto: «Jo, Jahvé, sé la vostra malvestat». La descripción es constituida por versos narrativos en esticomitía, sin encabalgamiento o hipérbaton que rompa la continuidad del hilo narrativo: versos acompasados, lógicos, duros (obsérvese el asíndeton del primer verso y la dura rima masculina en *-uc),* que contrastan con los que siguen, movidos y tortuosos, como requiere la alta tensión física y espiritual de uno de los momentos más dramáticos del poema, situado no por azar en su mitad culminante:

Ací l'home de cor occeix, empala, aterra;
els himnes de triomf|són obra de l'aunuc.
Totes les arts acalen el front davant la guerra
car és l'espasa jove i l'esperit caduc.
I dels mercats emplenen seguidament el buc
amb saques precioses la gent de col feixuc;
i vénen dones de tota la terra,
les més perfectes en pit i maluc.

(V., vv. 105-112.)

Nínive, por su parte —tal es la esperanza del poeta—, la «Nínive pigmea» de su prólogo a la traducción castellana de *Nabi,* reconocida la fuerza del Bien, y el error, desistirá de su desatinado y destructivo empeño. No sin antes rememorar el daño cometido —el daño infligido a la comunidad patria:

Davant tes nacions esquarterades
em vinc a penedir,
de tantes d'esperances violades
i del gemec d'il·lusions mai congriades,
mortes en l'atri del matí;
dels closos i marjades
que ja cap home no veurà florir.

(VII, vv. 169-175.)

Los *closos* y *marjades* anticipan lo que en años venideros será leitmotiv del canto carneriano, articulado en torno a una serie de símbolos que son dobletes metafóricos de la imagen focal de la *casa:* el *camp,* el *tros,* la *tanca,* el *hort,* el *jardí:* propiedades «inmóviles» y hereditarias, «construcciones», frutos del esfuerzo individual y colectivo. La muerte de la Tierra —sembrado irreparablemente agostado («que ja cap home no veurà florir») o palacio hecho derribos— acabará tocando la imagen-clave de bóveda de toda la simbología del exilio, el pino:

I l'alta branca del meu pi rompuda.

(La desesperança.)

El *meu pi:* pino íntimo, visceral, parte del Yo perteneciente a la Tierra —que también es pino— Tierra de quienes la han «levantado» con amor y empeño. Como en las palabras arriba citadas del rey arrepentido, la mayor inculpación que cabe al «enemigo» es la destrucción de la esperanza y la ilusión de seguir *siendo:*

[digue'ns] que ens llevaràs la més cruel injúria:
aquests parracs de desencís.

(Sota un cel de cendra.)

Pero la alusión a la guerra en el poema, no acaba ni con las palabras de Jonás en el destierro ni con las del monarca en la ciudad malvada. El canto VII introduce un personaje simbólico-alegórico: la Sacerdotisa del Alba. Es la voz que se alterna, en la conciencia del profeta, con la otra de Dios, surgida también de ella [23]. Ya no voz de

[23] Cfr. NOULET: «Ainsi on pourrait voir dans le *Nabi,* un immense symbole qui couvre et dénonce à la fois la dialogue de tout homme avec sa propre conscience. Ce serait néanmoins un peu trahir Carner qui a mis tous se soins à individualiser les deux Voix.» *(Loc. cit.,* pág. 19). No se trata de anular a Dios, sino de introducirlo en el interior de la conciencia. Cfr. también CARLES CARDÓ, *La poesía religiosa de Josep Carner,* en *L'obra de Josep Carner, op. cit.,* págs. 33-34.

rebeldía o de venganza, sino voz irreverente que denuncia la crueldad y la injusticia divinas. También la *Sacerdotessa de l'Alba,* testigo privilegiado de la transitoriedad y efimerismo del mundo, surge de la experiencia de la guerra y ofrece su personal testimonio de la criminosidad de la misma con un verso que es variante del que hemos hallado en labios del déspota ninívico: la destrucción de los campos cultivados. Sólo que ahora ocupa el campo una planta altamente significativa que, como el pino, será símbolo frecuente de la Tierra: la vid. Planta, como el pino perenne, de la vida y el eterno retorno; vid del vino que es sangre de Cristo: sangre de la guerra, por supuesto, pero también sangre de la Resurrección y de la Vida [24]:

és erm el lloc que enfistonà la vinya
i tots els meus parents són coltellats.

(VII, vv. 40-41.)

El viñedo nos conduce al paisaje simbólico de *Nabi* y con él al centro mismo de la aventura política, existencial y religiosa del mismo.

El paisaje de *Nabi,* se ha dicho, es el del próximo oriente, que Carner tuvo ocasión de contemplar durante su estancia, como diplomático, en el Líbano. En realidad, nada impide aceptar este aserto, sobre todo porque algunas descripciones, como la de Nínive al principio del canto VII [25], posee un sabor oriental evidente. Pero es, precisamente, en casos como éstos que la comparación con otros textos que en apariencia nada tienen que ver con el analizado, se revela fructífera. Sólo algunas concordancias resultantes de un tal cotejo, permiten la cabal comprensión de una totalidad poética de otro modo inaferrable.

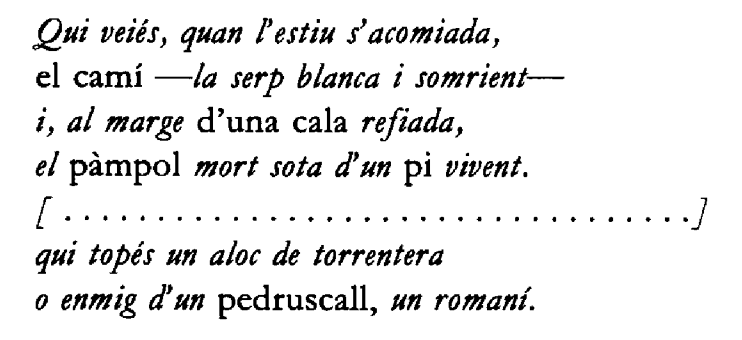
Ya he mencionado *Ulisses pensa en Itaca,* introducido, casi camuflado, entre muy variadas composiciones de épocas remotas y dispares. Ambientado en la isla griega, el poema se desarrolla en un paisaje genéricamente mediterráneo que, sin embargo, es constituido por unos pocos elementos que encontraremos en todas aquellas composiciones en que el paisaje se erige en símbolo de la Patria. Se trata del mar y la roca, del matorral y, sobre todo, del pino, dificultosamente pero fuertemente arraigado al suelo, arenoso o pedregoso, donde a menudo discurren senderos tortuosos y polvorientos. Veámoslo en tres de los poemas más emblemáticos del tema: *Ulisses pensa en Itaca, De lluny estant* y *Al Crist vora la mar:*

¡Oh lloc ardit, penyal de mar, *palestra*
del vent escabellat i les onades!
Els teus pins *s'acontenten de* la sorra,

(Ulisses pensa en Itaca.)

[24] Sobre lo que constituye el centro de la simbología cristiana *(pan* y *vino)* en relación con el paisaje de la Tierra como expresión del Ser-Tierra, véase mi *La poesía d'exili..., cit.,* cap. IX y Conclusiones. He aquí, además, el pan y el vino en la persona misma de Jonás: «I és un passant negat que diu paraules pures / un tast de vi nou ens ha dat; / i el pellingot que porta pel cup fou exquitxat: / ens lliura grans de blat / i és ple, damunt son cos, de les garbelladures» (VII, vv. 132-136).

[25] Esta descripción y la ambientación «típicamente» oriental del poema ha atraído la atención de sus comentaristas. Véanse, en particular, EMILIE NOULET, *loc. cit.,* págs. 15-16, MARIÁ MANENT, *loc. cit.,* pág. XLIV y ALBERT MANENT, *op. cit.,* pág. 278.



Qui veiés, quan l'estiu s'acomiada,
el camí *—la serp blanca i somrient—*
i, al marge d'una cala *refiada,*
el pàmpol *mort sota d'un* pi *vivent.*
[. . . .]
qui topés un aloc de torrentera
o enmig d'un pedruscall, *un romaní.*

(De lluny estant.)

Oh Tu, que encara serves
en els teus ulls tan clars
imatges de garrigues,
esment de ginestars;

oh las de pedruscalles
en caminals *perduts,*
[. . . . .]
Romans en ta capella
enmig de solituds,
damunt del vent salobre
i els pins *esmaperduts,*
i del teu cim albires,
profusa en mil camins,
la mar, [. . . . .]

No olvidemos, de estas citas, el *pàmpol,* las *garrigues,* el *ginestar,* el *pedruscall* o les *pedruscalles.* Es el paisaje de *Nabi:* la retama del primerísimo verso, el viñedo de la Sacerdotisa del Alba, el mar y el pinar, o el albumajo que, como el «vent salobre» anuncia el mar, avisa de la presencia del pino. Y luego la roca o el *roquissar,* que como el pino y el mar, («el meu pi»/«la meva mar») se convierte en *El so fidel* de *Lligam,* en «roquissar de casa meva» [26]:

Sóc de la terra i la fe d'Israel,
nat al rocall *i la* garriga *calcinada;*

(III, v.v. 56-57.)

En una cala, *prop* d'un pi, *la negra gola*
m'havia tirat a l'eixut.
Sentia olor de sal *i olor de* ginestera;

(V, v.v. 24-26.)

---

[26] Sobre la simbología de estos elementos paisajísticos, véase mi *La poesía d'exili..., cit.*

Elementos «típicos», casi estereotipados del paisaje catalán que, sin embargo, revelan cómo, más allá de un realismo fotográfico, la Tierra es centro de la aventura intelectual del exilio y piedra angular que sostiene su entera estructura formal. El paisaje de *Nabi,* sin dejar de ser paisaje realísticamente mediterráneo, es sobre y ante todo, paisaje de la Cataluña del poeta elevado a emblema.

Al abrirse la acción de *Nabi,* Jonás es el poeta de la Tierra y del propio pasado hechos añicos, abatido por el dolor y el cansancio de un peregrinaje a sus ojos injusto y absurdo. Mientras, en el mundo reinan la opresión y la violencia —Nínive—. Yavé entiende servirse de la voz del profeta no sólo para hacer oír su voz y su amenaza: para anunciar en él el advenimiento del Hijo y la victoria final del Bien sobre el Mal.

Si el profeta es tardo y reacio a la obediencia, no lo es por falta de fe en la existencia de Dios y, tanto menos, en su omnipotencia: lo es por falta de conocimiento de la esencia divina y, con ella, de su propia esencia. Jonás desconoce la verdadera naturaleza de lo que es objeto de su fe. La conquista intelectual del protagonista al final de su itinerario en el mundo es la de la Verdad que encierra la fórmula bíblica: «Dios es Amor» (Juan, *1 Epist., 4,* 8). El amor de Dios, que es principio de la historia y se hace misterio en su revelación en Cristo, se manifiesta en Jonás, que de Cristo es mera anticipación y anuncio. Ignorando el sentido del propio existir y el verdadero ser de Dios, la piedad de que éste da muestras resulta para él inconcebible e incomprensible. Su impaciencia, más que rebelión, no pasa de aquí [27]. Por otra parte, *Al Crist vora la mar,* como ya hemos visto, reelabora el tema de un Dios impasible ante el Mal, la destrucción y el odio imperantes, en términos casi idénticos.

Por lo demás, el profeta, asumiendo el sacrificio en el desconocimiento de su destino, da prueba de acatamiento y obediencia sin límites [28]. Sumisión que, más que de un acto de libre voluntad, proviene de un imperativo que le trasciende y al cual no sabría ni podría negarse o sustraerse: su destino de Hombre.

El arrasamiento de la casa, el destrozo del huerto, la dispersión de las ovejas, en una palabra, la destrucción de su tranquila vida de campesino relativamente holgado, es un aviso que consiente el *despertar* de su conciencia humana. Gracias a la admonición y el *aguijón* divino, Jonás pasa de ser puramente óntico —para usar la terminología de Heidegger—, a la de ser humano en su peculiaridad ontológica de ente que se interroga sobre el ser del ente. El desastre de la destrucción, que como un castigo incomprensible o en todo caso desproporcionado le viene impuesto, sirve para encararle con su propio Yo y con su Dios, que en realidad son la misma cosa. Consigo —con Dios— dialoga —monologa— sin tregua hasta cuando, creyendo haber eludido la Voz, constata la imposibilidad de escapar a lo que constituye su

---

[27] No comparto, pues, el concepto de rebeldía que se ha abierto paso entre la crítica. Carles Cardó ve en Jonás la orgullosa afirmación de su persona humana, cuando en realidad peca sólo de religiosidad superficial *(loc. cit.,* págs. 33 y 36).

[28] Dios acusa a Jonás de autosatisfacción en una religiosidad que se contenta con el cumplimiento sincero, pero puramente ritual y exterior, del decálogo divino. Dios exige la abnegación y el absoluto abandono: «El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame.» (Mateo, 16,24.)

esencia: su ser en el Ser de Dios. La cuestión metafísico-existencial, y religiosa, queda desde este instante planteada en términos inequivocables.

Es en este punto preciso que considero oportuno entroncar el pensamiento de Josep Carner con la filosofía existencialista que ha dominado el pensar de su época [29]. En *Sein und Zeit* Heidegger afirma que toca al hombre, único ente que goza de la prerrogativa de la comprensión del ser del ente, plantearse la cuestión del Ser mismo. Ser constitutivo del hombre es, según el filósofo alemán, ser-en-el-mundo *(In-der-Welt-sein)*, no como parte del todo o «como el agua en el vaso», sino como apertura, como proyección en el tiempo; tiempo no hecho de instantes, sino unidad «estática» de pasado, presente y futuro que se abre como proyecto —*trascendencia*— en el modo cómo el hombre *ad-viene* a sí mismo. La trascendencia —*existir=ex-sistere*— no debe, pues, entenderse como tendencia hacia un Totalmente Otro, sino como un *salir de* para trascender en el tiempo. El Ser es tiempo. En Carner, sin embargo, siendo el Ser —Yavé— inmanente y al mismo tiempo trascendente [30], y siendo Jonás en el ser de Yavé («perquè Jahvé era en mi», VII, vol. 40; «Déu és el meu únic espai», IV, vol. 8; «i só per Ell menat i fora d'Ell perdut», III, vol 61), el Ser, sin renunciar a su inmanencia, acaba siendo, como muestra el final del poema, totalidad y eternidad trascendente en el sentido tradicional y cristiano del término. A pesar del animismo que late en sus versos y la presencia de un panteísmo dinámico que, como la *natura naturans* de Giordano Bruno, mantiene el todo en continua y eterna animación y vida («Cada fulla es movia a Ta alenada, / cada silenci era un lloc religiós, / en cada flor sentia que hi era Ta mirada / d'abans que el temps no fos.», II, vols. 91-94), el existencialismo carneriano, eludiendo la desolada respuesta de Heidegger de ser para la muerte, termina por conectarse directamente con el existencialismo cristiano de Sören Kierkegaard.

El destino de Jonás —el destino del Hombre— es, pues, existir *(Dasein)*, moverse, proyectarse en el tiempo para en el tiempo ser en el ser. A la casa añorada, a la estabilidad y al reposo, a la inmovilidad, se opone, en una tensión que persiste a lo largo de todo el poema el *camino*, la orden divina del movimiento: *Ves*. Lo afirman unos versos formulados en el tono y el ritmo de la sentencia:

Res no pot eximir-se del destí
de moure's sinó és curant de no existir.

En su severidad, Dios impone al errabundo «en enyor» —añoranza de la estabilidad del *Lloc*— el peor de los mandamientos: «per viaranys sense roderes aniras» (I, vol. 93). Los esfuerzos de Jonás irán encaminados a sustraerse a lo que es destino

---

29 En general, los comentaristas hablan de poesía «metafísica» en términos del todo vagos e indefinidos. Cfr. Cardó: «I com que ésser Deu qui no ho és, no ésser hom mateix, és no existir, Carner posa en boca del Temptador aquest plany existencialista, que potser aquí escauria més de qualificar de «inexistencialista» *(loc. cit.*, pág. 36).

30 Aunque Cardó hable de inmanencia y trascendencia, en realidad, como dice él mismo más adelante, está refiriéndose a un *dios interior* que nada tiene que ver con la inmanencia a que yo me refiero *(ibídem*, págs. 33-34).

de todo ser humano, como indica aún la reflexión con que se interrumpe la acción del canto I de una forma que no puede menos de recordar las pausas meditativas que impone Ariosto al principio de algunos cantos de su *Orlando:*

> *Home perdut entre un manyoc de vies,*
> *oh malaventurat!*
> *A mig camí no tens esment de què volies.*
> *Car travessem la fosquedat*
> *dels nostres dies*
> *com la sageta, dreta vers el destí ignorat.*
>
> (II, vv. 1-6. &)

Aun siendo poema de movimiento, *Nabi* da inicio con una imagen de reposo: un alto en el camino. Jonás *duerme* bajo una planta significativa —la retama— a cuyo escondrijo le ha llevado el cansancio y de cuyo regazo no desearía moverse. Todo el canto primero no es sino una tentativa de colmar este deseo. Pero, ¿qué es lo que empuja al profeta a la estabilidad y el descanso? ¿Qué busca inconscientemente en el sosiego del sueño, del olvido y de la muerte?

Acurrucado, oculto bajo las ramas de la retama, anidado en ella, Jonás, en su primera aparición, detiene ilusoriamente el fluir de la existencia: ignora, olvida. Como Pirandello («Ah, non avere più conscienza di essere, come una pietra, come una pianta!») [31], aspira a perder conciencia de su existir. Para ello ha buscado la sombra, el abrigo, la efímera protección de una planta que, lo sabemos, es sinónimo de la tierra, de la Cataluña del poeta. ¿Simple coincidencia? Es posible. Lo cierto es que, desde el primer verso, Jonás añora la imagen arquetípica por excelencia de la paz y el descanso: la casa [32]. Al terror del camino, la imaginación contrapone la imagen tranquilizadora de la protección y el refugio.

El poema inicia con una crueldad que veremos repetirse periódicamente en todo su largo: un *aguijón* despierta al durmiente para obligarle a abandonar su nido provisional en el camino. Distintos versos describen la reluctancia del profeta a ponerse en marcha, la lentitud y el torpor de sus gestos, la resistencia instintiva a agarrar los dos símbolos del caminante: macuto y cayado. El resto —tiradas enteras— trata de esquivar el mandato, aduciendo buenas razones para incumplir la orden. Patéticos, decía, los motivos tan humanos que en su pequeñez el hombre adelanta al Padre todopoderoso, que oculta a sus hijos su intención y pensamiento para obligarles a obedecer en la fe.

Antes de reemprender el camino, una esperanza cruza por un instante la mente del profeta: que Dios, como tormenta pasajera, haya pasado de largo y se haya olvidado

---

[31] LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno, centomila,* Milán, Mondadori, 1964, cap. II, libro II.

[32] Cuando escribí *La poesía d'exili...* citado, desconocía las obras de Bachelard que, con gran satisfacción por mi parte, han venido a corroborar mi tesis: «On sent bien que le moindre abri naturel est ainsi la cause occasionnelle d'une immediate rêverie pour les images de repos. Et l'ombre tout de suite sollicite les images de l'abri souterrain.» (GASTON BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos,* París, José Corti, 1974, pág. 187).

de la insignificancia de su ser y del mandato. Todo puede decirse de nuestro protagonista menos que peque de orgullo. Con sus palabras, con su meditación entrecortada por la acción y el tumulto, podría construirse un entero canto en torno al *vanitas vanitatum* del Eclesiastés bíblico. En su pequeñez, en su humildad, el Jonás carneriano tiene algo de irremediablemente patético. Solo, con su trágico destino a cuestas y con la esperanza de una «distracción» divina, sus ojos tratan de interpretar, ávidos, la voluntad de Dios en su manifestación cósmica. La conciencia proyecta en el mundo el propio deseo. El corazón abriga la tímida esperanza de un retorno al seno de la retama protectiva y tranquilizadora. Jonás parece empequeñecerse más aún en los versos retraídos del canto I: acortando el número de sílabas, el verso polirrítmico traduce el movimiento interior, el achicamiento, el temor, el intento de pasar inadvertido: [33]

Sembla partida
aquella veu que el manament em féu.
Potser m'oblia
Déu.

(I, vv. 187-190.)

Todo será en vano. Empujado por una fuerza superior a su voluntad, con una ojeada nostálgica al *jac* —al lecho del reposo—, coge el *cayado* del movimiento para adentrarse en el laberinto angustioso *(manyoc de vies)* de la existencia humana.

Si los pies se ponen en marcha, no puede decirse lo mismo del corazón y la mente. El canto II expresa una aspiración que brota de lo profundo del alma:

Jo, boca ressonant tramesa a vèncer
pobles i reis, ara em voldria fonedís,
perdut, *sense desig ni coneixença,*
al fons *d'una illa que* un gran núvol protegís.

(II, vv. 7-10.)

Jonás sueña ahora en un abrigo cósmico, en un hueco apartado, aislado y *protegido* por una gran nube que lo envuelva y coulte, como la cáscara, el fruto o el capullo de la crisálida. ¿Para crear un mundo? Aparentemente para ignorarlo, para perder conciencia de sí y abolir *desig* y *coneixença.* Es el olvido que tantos otros poemas de exilio anhelarán con insistencia:

Sota una boira, dels somnis despresa,
faig, a l'atzar, un semblant de camí,
alliberat de records *i* destí.

(Ostende, 31 desembre 1949.)

---

[33] Cfr. MARIÁ MANENT: «El ritme hi és [en *Nabí*] un element importantíssim en l'evocació d'incidents, homes i paisatges, i de l'ànima temorenca o ardent.» *(Loc. cit.,* pág. L).

Pero el anhelo se define mejor en los versos que siguen a los del canto II ahora citados, en los que una rica acumulación y superposición de imágenes habla a una voz del deseo de retornar a la atemporalidad y no-existencia del vientre de la madre. Jonás aspira a la quietud, no de la muerte, sino de la vida latente del feto; una especie de letargo en el olvido:

I en els plecs *alterosos de la serra*
m'embolcallen fonoll i tamarell;
que jo sigui secret *como* sota terra
és per desfici de l'imperi d'Ell.
I si jo poc sabés com Ell destria
al si mateix de l'ombra *l'escàpol que el defuig,*
en un clivell de roca *em ficaria*
o en el balmat *d'un puig.*

(II, vv. 19-26.)

La alusión al claustro materno no es arbitraria. Las varias hendiduras del terreno que la mente acaricia *(plecs / sota terra / clivell de roca / balmat d'un puig)* se resumen en la imagen de la gruta-sombra-refugio, símbolo del paraíso inicial, quietud inconsciente y apacible del vientre materno. La madre, por otra parte, es implícita en el *embolcallar* —pañales que *envuelven* al niño—, y en el *fonoll* y el *tamarell,* dobletes de la retama con que viene a completarse la preservada situación intrauterina [34]. Las hendiduras de la tierra son para Jonás la tierra misma, la sustitución compensadora de la estabilidad perdida, que la casa, punto de arranque de su itinerario existencial en el mundo, representaba.

Tras la expresión de este segundo deseo, no hay siquiera intento de ponerlo en práctica. La «razón», después de haber considerado largamente la imposibilidad humana de escapar al ser en el que el hombre es destinado a proyectarse, parece acatar lo ineludible. Pero el inconsciente no renuncia a la esperanza de la fuga («Em cal seguir l'anguniat viatge / *fins que* no m'heguis més.», II, 99-100), y cavila ya un nuevo refugio: la bodega de la nave. Nave no del todo ajena al curso del tiempo y de la muerte («Nuestras vidas son los ríos...»), pero que la imaginación sueña ya como cavidad reposante *(sense aürt),* libre de los avatares de la existencia, donde el cuerpo podrá *encogerse* como el feto en el claustro materno: «i cabdellantme dins l'estiba em faci curt» *(Ibíd.,* vol. 116.).

El canto III empieza con dos voces-clave del conjunto: *fugir / amagar-me.* La acción es rápida, la meditación lenta y prolongada. Expresado el deseo de acurrucarse *en el fondo* de la bodega de la nave, el canto III ofrece con cierta brusquedad, la vanidad del intento. Sin embargo, cuanto más se impone la ineluctabilidad del cambio, con

---

[34] Hay toda una serie de plantas «aromáticas» *(farigola, orenga romaní, espígol)* que, en poemas de exilio, tales como *Cant de tardor, Ulisses pensa en Itaca, De lluny estant, Mare entre cims* y otros, se erige en paisaje-símbolo de Cataluña.

tanta mayor energía retorna el anhelo compensatorio del sueño y la imagen infantil del escondrijo al amparo del movimiento.

Un sueño profundo se apodera, en efecto, del errabundo en la oscuridad fetal de la no-conciencia («car de la llum i tot vivia en trist recel», III, v. 54), ajeno a las sacudidas de las aguas del mar en tormenta:

I va durar el meu son en la terrabastada.

(III, v. 24.)

Jonás encuentra momentáneamente, en una imagen triple y como enclavada la una dentro de la otra —mar/nave/bodega—, el gran vientre cósmico marino, la madre, el origen y el fin de todas las cosas; o lo que es lo mismo, el sosiego, el olvido, el anti-camino:

Bé hauria repetit son nom en les pregàries,
però lluny, en la nau, *com qui pren encantàries,*
sense sofrir
ni penedir,
sense ésser desvetllat *amb un ensurt i témer*
ni de l'anunci confiat haver de trémer
ni arreplegar l'afront a cada trist camí
ni córrer món debades.

(III, vv. 66-73.)

Inútil eludir, sin embargo, la voz divina que se manifiesta poderosa y amenazante en la tormenta, en las manifestaciones del cosmos, en la *natura naturans* bruniana. A la imponente descripción del temporal marino, con que el poema reempalma con el relato bíblico, sigue el lanzamiento de Jonás al mar —a la turbulencia del ser—, para aplacar la ira de los dioses. El poema sigue aún el texto de la Sagrada Escritura, no sólo para contemplar las aguas retornadas milagrosamente a la calma, sino para disponer en ellas la ballena salvadora que efectuará la gran deglutición y la entrada dichosa del profeta en el escondite y reposo soñados: la barriga del pez «que Yavé había dispuesto para que tragara a Jonás; y Jonás estuvo en el pez tres días y tres noches.» *(Jonás, 2,* 1.)

En este punto (canto IV), Jonás —el poeta— alcanza la felicidad en el olvido tantas veces perseguida e invocada, libre al fin de recuerdos y nostalgias, de dudas y deseos, como *la sombra* de *Diàleg,* extraña al paso del tiempo y a los afanes de la vida. Lo ha dicho el profeta poco antes: «sense sofrir / ni penedir»; lo repite ahora en el goce de un deseo cumplido: «Re no em distreu, dubte no m'heu, desig no em crida.» (IV, v. 7).

Dentro del pez, el Jonás carneriano y el Jonás bíblico se separan para identificarse el primero en la aventura existencial del poeta. No ya la plegaria de arrepentimiento y de la ayuda de la Escritura, sino un canto de gozo y de gratitud por el estadio

felizmente alcanzado. Sólo ahora el «refugio» revela, en su paradójica naturaleza, su verdadero significado. Las entrañas del pez son a un tiempo sepulcro y vientre creador, umbral *(gola)* único del ser y del no-ser, punto de llegada y partida que resume la ciclicidad eterna de la vida y de la muerte. Como antes en el barco, además, nuestro caminante se halla dos veces en la atemporalidad del Ser, puesto que el vientre está en el mar —doblete metafórico—, donde desembocan los caminos de nuestros vidas.

(«Sé que el meu doll eternament davalla / cap a la mar, on cada riu es fon.» *El riu)* y en cuyas aguas se oculta la simiente del eterno retorno *(l'abís de tot sement,* IV, v. 21).

Observemos de cerca este importante canto IV del poema. En la oscuridad, liberado de la presencia de los elementos, de la vida —mar en movimiento y viento—, Jonás no encuentra la muerte, sino el vivir reparado, superprotegido y *dependiente* del feto («com el nonat sóc a redós», *ibíd.,* v. 28). En este delicioso espacio cerrado («Jo só dins una gola més negra, millor, *closa», ibíd.,* v. 3) halla la Madre que antes buscara en las hendiduras de la Tierra, siendo, Mar y Tierra, dobletes de un mismo símbolo.

En él, Jonás profiere una profesión de fe *(crec)* menos relevante de lo que pudiera parecer, ya que la creencia en un Dios personal, creador *ex nihilo* y omnipotente, de acuerdo con la tradición hebraico-cristiana, era antes de ahora igualmente evidente. Incluso la afirmación «Déu és el meu únic espai» *(ibíd.,* 8) añade poco al «credo» formulado poco antes en pleno naufragio (III, vv. 58-61).

Nueva es, en cambio, la intuición del significado de su ser y existir, eso es, la de ser anuncio y anticipación del Sacrificio de la Cruz, milagro de la Vida y la Resurrección en el seno de la Muerte:

orb, doblegat, com esperant una naixença
dins la cavorca sepulcral.
[.................................]
Ell en l'abís de tot sement mon cos embarca
perqué hi reneixi *per a Ell.*

(Ibíd., vv. 15-16 y 21-22.»

Por lo demás, lo nuevo es la felicidad alcanzada y la satisfacción de un anhelo que el ritmo del canto —ritmo suavísimo de la canción de cuna— traduce en sus versos largos y breves en alternancia irregular, los cuales, como ha observado Emilie Noulet, corresponden, el largo, «au lent gonflement de la vague, suivi d'un vers plus court (au maximum un décasyllabe) qui simule, auditivement autant que visuellement, sa brisure et son brisement» [35]. Olas del mar que mecen rítmica y dulcemente la gran cuna cósmica que abriga a nuestro viandante en el regazo del Ser [36].

Comprendido, o intuido, el misterio de la propia esencia [37], ¿queda por fin superada la tensión *camino/reposo* que recorre el poema? Ni mucho menos.

[35] *Loc. cit.,* pág. 10.

[36] Cfr. MARIÁ MANENT que habla, en cambio, de ritmo «feixuc», cansat» *(loc. cit.,* pág. LI).

[37] Sobre el sarcófago-crisálida como penetración en el propio misterio, véase BACHELARD: «Il est

Sin la menor solución de continuidad salvo la que constituye el paso de uno a otro canto, el V del poema se abre con la voz exultante del profeta, con el verbo *veure* y el adjetivo *bell* en cabeza, que denuncian la presencia de un espectáculo, el despertar de la visión. Es un canto a la naturaleza, ante la cual Jonás permanece en éxtasis contemplativo, como si por vez primera se abrieran a sus ojos las bellezas del universo [38].

En rigor, puede hablarse de vez primera, puesto que Jonás, pasando de un recinto cerrado al aire libre, es como si hubiera nacido. Sin embargo, la situación, con respecto a la anterior, es vivida como una sola experiencia: ni la voz del narrador ni la acción interrumpen la continuidad del éxtasis. Cambian sólo el ritmo y la melodía del verso y el paisaje simbólico del Ser alcanzado: al vientre se sustituye el Lloc (mar, pino, *sòl eixut,* retama); a la voluptuosidad del recogimiento uterino, la del olor del agua salada y del perfume que exhalan las retamas bajo el sol del estío:

En una cala, prop d'un pi, la negra gola
m'havia tirat a l'eixut.
Sentia olor de sal i olor de ginestera;

(V, vv. 24-26.)

En este instante supremo en que, habida la propia razón de ser en el reencuentro, en la visión, de la Tierra, el vivir satisface plenamente al desterrado «en enyor», Jonás formula su gran aspiración: *fijar* para siempre la visión y obtener con ella la estabilidad e inmutabilidad de lo eterno:

—Ací, vaig dir, jo restaria
com l'arbre, com el roc—.

(Ibíd., vv. 30-31.)

La palabra-clave, como ocurre a menudo, es dejada al final del verso: *restar,* permanecer.

Apenas si ha tenido tiempo de pronunciar en voz alta su anhelo profundo, cuando la Voz se levanta de nuevo cruel e inexorable. Es uno de los momentos más terribles y dramáticos del poema, enclavado en su corazón mismo, como pilar portante de su entero edificio. Carner ha sabido dar la tensión que convenía a este instante crucial, más despiadado aún después del abandono contemplativo de los versos que lo preceden. Y con habilidad de maestro, la Voz reaparece tras un breve respiro (un

---

extrêmement intéressant de voir que des lambeaux d'images pris sur la chrysalide et sur le sarcophage peuvent ainsi s'associer. C'est que toutes ces images ont même d'interêt: un *être enfermé,* un *être protegé,* un *être caché,* un être rendu à la profondeur de son mystère» *(op. cit.,* pág. 182).

[38] Sobre estos versos iniciales, véanse MARÍA MANENT *(loc. cit.,* pág. LII), NOULET *(loc. cit.,* págs. 11-12) y mi *La poesía d'exili...* cit. (pág. 121).

punto y guión), exactamente en el mismo verso en que Jonás ha articulado su anhelo. ¡Inanidad, impotencia humana!:

—Ací, vaig dir, jo restaria
com l'arbre, com el roc—. Però la Veu vingué:

(Ibíd.)

Todavía una pausa, que es cuanto necesita el profeta para darse cuenta de lo ocurrido y constatar, una vez más, que ha quedado atrapado en la red del propio destino. Y después, sentado aún en la playa, absorto en la contemplación, no habla: se levanta maquinalmente sin el menor asomo de rebeldía para reanudar la marcha y emprender el *camino* que la Voz impone: *Vés.*

Jonás, pues, vuelve al destino del ser humano: *andar,* existir. La tentativa de fijarse en el Ser como el árbol eterno de la Vida, aparece pura ilusión del espíritu. Una marcha frenética se apodera ahora del viandante hasta llegar al esfuerzo de bestia herida de la última estrofa de este canto V, que es otro gran momento del poema. Como el Yo del destierro («I altre cop vaig seguint un camí solitari»; *El tomb de l'any, L'alliberat),* así el profeta:

i caminava nit i dia
no veia més que pols roent o fosquedat.

(V, vv. 64-65.)

El encuentro con la Sacerdotisa del Alba, y el diálogo, que forman el canto VI, no presentan sino una pausa meditativa en el camino. El monólogo interior se convierte en doble voz de la conciencia en pugna, alternando el leve timbre de la voz femenina con la voz más áspera y grave del Yo-peregrino. Es un delicado dúo en sordina. Como el Jonás de antes de la aventura marina, la Sacerdotisa, exiliada, vagabunda, salida de la violencia y arrasamiento de la guerra, convencida de la inutilidad de la voluntad frente al destino, descansa impotente en un recodo del camino y *duerme,* huyendo del fluir de la propia existencia y de su proyección en el mundo. Bellísimo este cruce de vida y destino humanos, ese encuentro, efímero y pasajero como la vida misma, entre el camino y el descanso, entre la vigilia del existir y el sueño del olvido:

I ella restà ajaguda i jo partia.

(VI, v. 132.»

El canto VII ve en términos grandiosos la configuración concreta del Mal —la violencia, la esclavitud del espíritu—, y tras el mensaje del profeta, el arrepentimiento y el perdón. Como en otros poemas de exilio, la lucha apocalíptica en el mundo se abre a la esperanza en la victoria de la causa justa.

El poema pudiera terminar aquí, con la donación a la Humanidad del frruto que Dios ha depositado en las manos humildes y agrestes de Jonás: la promesa del advenimiento del Reino de Dios, la realidad escatológica que, en un acto supremo de amor, aproxima el Padre a la humanidad pecadora. Promesa de la Vida y la Resurreción de Cristo «al tercer día», encarnada en los tres días que el profeta ha transcurrido dentro del pez y a los tres días con que empieza el canto VIII, durante los cuales Nínive, libremente, ha pasado de la Muerte a la Vida.

Y, sin embargo, el poema prosigue. La ira de Jonás frente a una misericordia «excesiva», ocupa los primeros setenta y cinco versos del canto VIII. La ironía aflora en sus palabras que claman venganza y en la figura del Padre, como dulcificada, que riñe bonachona y amorosamente al niño obstinado y ciego [39]. No hay duda de que la respuesta de Carner ante la criminosidad de la guerra, el odio y la violencia es el amor, la conciliación, la tolerancia y la paz.

Pero lo que importa es que la vicisitud humana de Jonás, después del episodio que pareciera conclusivo, continúa. Cumplida su misión, su *existir,* su ser proyección en el Infinito del Ser *(Dasein),* prosigue. El itinerario existencial del profeta —como el camino polvoriento recorrido hasta este momento— no termina en Nínive: lo atraviesa. Es más. En adelante se dibuja un camino peor que el anterior, ya que, falto de meta, se ofrece como puro devenir destinado a la muerte. A la cuestión de la trascendencia existencial inmanente viene a añadirse el problema de una dudosa Trascendencia o Supervivencia personal, única duda en la fe de que en rigor puede acusarse a nuestro pequeño héroe.

Ante la perspectiva del camino en el desierto —de *la desesperança,* como indican los vv. 48-49 de este canto—, asoma bien pronto a la conciencia el deseo de la tranquilidad y del reposo. La fuerza del anhelo induce a Jonás al *sueño,* bajo un sol ardiente.

Por un nuevo milagro, con todo, se levanta del suelo, de acuerdo con el texto bíblico, una planta que crea una pequeña zona de sombra: el alivio, el cobijo. Con la sombra retorna la imagen de la Casa, y con ella, la Tierra, la Madre [40]; tanto es así que Jonás, en un canto no menos exultante que el anteior, ve en la planta casa, tienda y nave, recintos «habitables», íntimos y protectivos como el regazo materno. Trece versos de alabanza y gratitud por la estabilidad recuperada se mecen ahora, en un juego de anáforas y catáforas bimembres, como hojas al viento, como nueva cuna cósmica, en un ritmo leve, radiante y jubiloso:

Goig del món, el branc i les fulles!
dónen casa a tothom que va i ve;
paren jaç les verdes despulles
mentre les fulles vives el somni fan lleuger.
[............................]

---

[39] Cardó alude también a la «ironía de Déu» *(loc. cit.,* pág. 40).
[40] Sobre la asociación gruta-sombra-casa, véase BACHELARD, *op. cit.,* págs. 185-191.

Branc i fulles, miracle suau,
valen més que els pals de la tenda,
valen més que els pals de la nau.
Cap angoixa mon cor no destria
sota aquest murmuri disert.

(VIII, vv. 85-88 y 91-95.)

Casa, jaç, somni, tenda, nau. Y como en el vientre del pez, dentro de un capullo vibrante de vida, el corazón desconoce *l'angoixa,* la angustia del existencialismo moderno.

Poco dura la felicidad. Como sugiere el texto sagrado, Yavé, despiadado, «puso un gusano que a la mañana siguiente atacó el ricino y éste se secó». *(Jonás, 4,* 7.). Una vez más, la aspiración al sosiego queda brutalmente truncada. La reacción emotiva es en este caso intensa. Jonás profiere ahora, por vez primera, una maldición insolente que resuena en el espacio como un trueno, y que es una rica y potente variación sobre el único versículo recuperado del relato bíblico:

I jo deia a sacsades:
—Val més morir que no pas viure, Mort,
vine, et rebria a mans besades;
vull el teu palmell per suport.
Oh mort, porta final *i cúpula complida,*
honorat desament de l'humà desencís,
oh tu que els viatgers aculls amb l'ombradís,
oh lloc sense consol i, almenys, sense partida!

(Ibíd., vv. 107-114.)

Significativo que esta maldición sea una invocación a la Muerte vista como descanso, como aposento definitivo del viandante, como antítesis del camino.

El canto X y último de *Nabi* se abre con una sugestiva descripción del otoño en el Líbano, anuncio del invierno indefectible, presentimiento de una muerte ya próxima. Jonás, viejo, finalmente en reposo, desprendido de la angustia de la existencia («sense dubte ni corcó», *ibíd.,* v. 11), tras haber adquirido al final del canto precedente la certeza de la supervivencia, se sienta con movimientos lentos y cansados —ritmados por las suaves suspensiones del verso— en la ladera de una montaña, desde la cual contempla el paisaje del Líbano, que no es (mar y viñedos) sino la Cataluña del poeta:

[. . . .] en el flanc
d'un dolç turó que veu la mar llunyana
i que els ceps filetegen com de sang.

(Ibíd., vv. 16-17.)

Antes de despedirse del mundo, Jonás echa una última ojeada a su pasado de errabundo y forajido, a su *ser-camino*, del que la anáfora traduce la obsesión y el cansancio:

he caminat i caminat lluny de mon tros.

(*Ibíd.*, v. 20.)

Como contrapartida del *camino*, acude a la conciencia el *tros*, la tierra cultivada, y con ella la imagen del reposo, que aflora a sus labios en el presentimiento de una muerte cercana: no el sarcófago de la muerte, sino el sepulcro vivo de la Tierra —*còdols i pinassa:* el *Lloc:*

—Al repòs sota còdols i pinassa,
deia Jonàs, va decantant-se el cos:

(*Ibíd.*, vv. 18-19.)

En el umbral de la muerte, con la fe arduamente conquistada en la supervivencia personal y eterna, Jonás, «feixuc de cansaments» (X, v. 99) entona su último canto de júbilo, en el que saborea la Vida que alcanzará en breve:

Morir per a la nova naixó, clara delícia!

(*Ibíd.*, v. 121.)

Los versos que siguen, grávidos de imágenes, connotaciones y sugerencias, confluyen unánimemente en la configuración única del Ser. Ser que es Dios; Dios que es *jac* y *ombra segura d'un penyal,* dobletes ya vistos de la Casa, que con su sombra, con su recinto, plantas, barco y ballena ofrecieron al caminar del profeta. Pero hay más. Con la vida (*nova naixó*) y el reposo ansiado, Jonás encuentra el mar (*oh tast de marinada*), la vid (*parral*) y el suelo polvoriento (*calda empolsegada*), la Tierra: la Madre explícita en el penúltimo verso del poema (*oh maternal condicia*) y presente en los símbolos nutritivos —*alma mater*— del requesón, o, lo que es lo mismo, la leche, la miel y las manzanas [42]. Leche y miel bíblicos de la Tierra Prometida, de la Israel abandonada por el Profeta; pero sobre todo miel de la tierra y del pasado finalmente habida en el paraíso terrenal de la Eternidad soñada [13]. El claustro materno —el

---

[41] MARIÁ MANENT ve en la presente enumeración de elementos terrestres una concepción panteísta-maragalliana de la Eternidad (*loc. cit.*, pág. XLVI).

[42] Cfr. GILBERT DURAND: «Il est remarcable d'ailleurs que dans ce processus l'imagination du corps soit à la fois sexuelle, gynecologique et digestive: le symbolisme du lait, des pommes et des nourritures terrestres alternant avec de fantasmes d'involution dans le corp maternel.» Y luego: «[...] associant à cette conception de l'inversion la doctrine mystique de Blake pour laquelle *la descente est aussi un chemin vers l'absolu.»* (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* París, Bordas, 1969. El subrayado es mío.)

La miel y el requesón como símbolos de la Tierra aparecen también juntos en *El tomb de l'any, op. cit.*, pág. 118; las manzanas, con el mismo valor, en *Ibídem,* pág. 104.

[43] Sobre la importancia de la miel como símbolo de la Tierra y del Yo-Pasado, véase mi *La poesía d'exili..., cit.*

Lloc— tras el cual Jonás ha corrido sin tregua en su ser-en-el-tiempo, es alcanzado ahora en las imágenes involutivas de los alimentos terrestres, que conforman, inmanente y trascendentemente, el Infinito:

Car ultrapassaràs del Pare la justícia,
oh maternal condícia
del brossat, de les pomes i la mel!

(*Ibíd.*, vv. 123-125.)

LORETO BUSQUETS
Università Cattolica del Sacro Cuore
20123 - MILANO - Largo A. Gemelli, 1.
Italia

Cartas de Josep Carner a Miguel de Unamuno

En el archivo de Unamuno, en Salamanca, se conservan ocho cartas del poeta y diplomático catalán Josep Carner i Puig-Oriol (1884-1970). Hace más de quince años que, gracias a la familia del gran y malogrado unamunista Dr. Manuel García Blanco y a don Alfonso Balcells Gorina, a la sazón rector de la Universidad, recibí las correspondientes copias fotográficas. Lamentablemente, no se conservan las que Unamuno dirigiera a Carner.

Utilicé algunas frases de este interesante y desconocido epistolario en mi ensayo *Miguel de Unamuno y Josep Carner entre el «Mito de la Espingarda»,* que publiqué en 1969 [1]. Pero, desde entonces, que yo sepa, nadie más lo ha publicado o utilizado. De ahí que, como homenaje al centenario de Carner y también en memoria del escritor vasco, me haya parecido oportuno exhumar estas cartas y publicarlas con unas breves notas aclaratorias.

La relación epistolar entre ambos intelectuales se inició en 1903 y duró, con sinuosas discontinuidades, hasta el albor de 1916. Carner era un mozalbete, un *homme de lettres* en ciernes, que dirigía la revista «Catalunya» (1903-1905), portavoz de un grupo novecentista, pero al mismo tiempo respetuoso con los maestros de otras escuelas estéticas (Maragall, Ruyra, Torras i Bages). Pedirle una colaboración, que no llegó, fue la excusa para escribir al maestro Unamuno, a quien Carner admiraba y en cierta manera reverenciaba, a pesar de la hostilidad de aquél hacia el movimiento nacionalista de Cataluña. Unamuno conocía bien la literatura catalana y dedicó acertados comentarios a algunos autores: Eugenio d'Ors, Rusiñol, Narcís Oller, etc. Carner le escribe sinceramente: «Le creo el hombre esencial de la España castellana y uno de los pocos espíritus ardientes de la literatura de todo el mundo». Con un cierto aire de neófito, Carner intenta hacerle comprender el hecho diferencial catalán y su legitimidad histórica y del momento, más allá y más acá de las acusaciones de fachada y remilgos estéticos de que nos tildaba Unamuno. Al desconocer las cartas que le escribió éste, no podemos hacer un juicio exacto de esta relación apistolar y de su dialéctica política y literaria. Pero Carner, en más de un aspecto, se confía en Unamuno y le explica que desconoce «las cosas genuinas de Castilla» y que Madrid le ha defraudado. Aparte las epístolas, hubo intercambio de libros, pero Unamuno jamás comentó los del poeta catalán, sino que escribió a Maragall [2]: «Me da miedo Carner» y a Luis de Zulueta le contó que Carner era de los que pedían la oficialidad del catalán por odio a la lengua castellana: «Y Carner, ese horrible Carner, es representativo» y

[1] Apareció en «Revista de Occidente» (marzo de 1969), págs. 353-361.

[2] Cf. *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall* (1951), pág. 95.

también: «¡Ese Carner, ese sonetista! Ya que no puede acabar con el castellano ni escribir en él sus sonetos, quiere echarlo de Cataluña. Quisiera ser catalán para predicar contra eso de hacerlo lengua oficial y pedir que muera» [3]. Las frases son muy duras e injustas, porque Carner que, según decía Ortega y Gasset, fue el catalán de todos los tiempos que mejor escribió el castellano, era nacionalista catalán, pero sin despreciar la riqueza de la otra lengua común. Pero Unamuno representaba, ya lo sabemos, el alcaloide del nacionalismo castellano y en 1906 ya levantó una famosa polémica en torno al valor de las lenguas minoritarias (la espingarda) y las más extendidas (el máuser). Eugenio d'Ors terció en seguida muy duramente en la polémica, y cuando Unamuno, en 1919, volvió a repetir su despropósito, Carner le contestó con una dialéctica sarcástica e implacable [4]. Pero cuatro años antes, Carner, que se iba a Santiago a casarse con Carmen de Ossa y Vicuña, de pudiente familia chilena, todavía pide a Unamuno cartas de presentación para sus colegas americanos. Unamuno le complace y la correspondencia se corta para siempre.

Hay que convenir que la relación epistolar entre ambos escritores fue más bien cordial, aunque ambos disintieran en aspectos políticos y estéticos fundamentales. Unamuno estaba en las antípodas del mediterranismo sensual, armónico y luminoso de Carner que llamó en 1916 al vasco «gran trágico» [5].

Este carteo histórico —que ha sido transcrito literalmente, respetando las deficiencias ortográficas de Carner— debe inscribirse dentro de una época de pujanza del movimiento catalanista y de triunfo de la nueva estética del «Noucentisme», reacción contra el Modernismo, más trágico y brumoso y, por tanto, más unamuniano. La figura señera de Joan Maragall, por el que tanto Unamuno como Carner sentían una predilección especialísima fue quizá el nexo de unión más cálido entre ambos polemistas, que no dejaron de invocar su recuerdo como punto de encuentro y de concordia.—ALBERT MANENT

---

[3] Miguel de Unamuno y Luis de Zulueta, *Cartas, 1903-1933* (Madrid, 1972), págs. 206-208.

[4] Los pormenores de esta polémica están en el trabajo a que aludo en la nota número 1.

[5] José Carner, *La visita de un trágico,* «España», núm. 82 [1916], pág. 9.

I

Sr. D. Miguel de Unamuno [1]

Muy ilustre: en la Revista Catalunya *(en 4.º, 48 págs., quincenal.* Redacc.: *Plaza Catedral 2, bis)* [2] *va a publicarse una información sobre el movimiento literario catalanista.*

Y, en espíritu, queremos ir a aprender a Salamanca.

Si nos manda V. unas cuartillas, tomará con ello posesión de su casa y sus criados. Por los redactores.

JOSÉ CARNER

II-V-MCMIII

II

Sr. D. Miguel de Unamuno [3]

Distinguido amigo:

Enterado por la prensa de sus idas y venidas aplacé mi respuesta a la benévola carta en que V. me prometía unas cuartillas de Literatura Catalana.

En breve se publicará el número de Cataluña [4] *con la información que le anuncié; por todo el 20 de septiembre convendría que su opinión estuviese en mi poder.*

Puede mandármela al Ateneo Barcelonés o a la redacción de Catalunya, *Plaza de la Catedral, 2 bis.*

Siempre suyo affmo amigo, y muy agradecido.

JOSÉ CARNER

2 sept. 1903

III

Sr. D. Miguel de Unamuno [5]

Señor y amigo: mi primo Jaime Carner [6] *me manda una carta de V. motivada por mis pequeñeces de* La Cataluña [7]. *No se ha equivocado V. al creer que siento por V. el más noble*

---

[1] El membrete, impreso, indica Ateneo Barcelonés. Particular.

[2] La revista «Catalunya» (1903-1905), dirigida por Carner, fue el portavoz de jóvenes novecentistas catalanes y puente con el Modernismo. Cf. A. Manent, *Josep Carner i el Noucentisme* (Barcelona 1969), págs. 38-41.

[3] El membrete, impreso, indica Ateneo Barcelonés. Particular.

[4] En realidad Carner quiere decir *Catalunya.*

[5] Creo que esta carta debe fecharse entre 1907 y 1910.

[6] Jaume Carner i Romeu (1867-1934), economista, fue ministro de Hacienda durante la República.

[7] «La Cataluña» (1907-1912) fue una revista, literaria e ideológica, publicada por los jóvenes novecentistas para explicar al resto de España el ideario catalanista.

respeto. Le creo a V. el hombre esencial de la España castellana, y uno de los pocos espíritus ardientes de la literatura de todo el mundo. Mi afirmación de que V., de nacer en Cataluña fuera separatista no es una boutade; *puedo acompañarla de unas razones que para mí constituirán una demostración y para usted a lo menos una prueba de que no pensé ser arbitrario. Si usted me autoriza para ello trataré del asunto en un artículo, porque creo que no le falta enjundia ni interés general. Si eso hubiese de causarle alguna molestia, le escribiré a V. privadamente algo de lo que en el artículo hubiera dicho* [8].

Recibirá V. muy pronto tres libros míos; y si quiere V. mandarme alguno suyo (inmerecido honor para mí) le ruego que no sea el de poesías, que ya tengo y alguna de cuyas estrofas me sé de memoria.

S. m[uy] d[evoto]

JOSÉ CARNER

C./ Mallorca 253, 2.º-1

IV

Barcelona, 30 de marzo de 1911

Sr. D. Miguel de Unamuno [9]

Distinguido amigo: he leído con delicias sus libros. El resultado de estas lecturas se traslucirá en las cuartillas que le dedicaré en cuanto me halle algo libre de pequeños afanes y preocupaciones que me invaden de algún tiempo a esta parte, impidiéndome la nobleza del libre campo à l[a] contemplación. Excuse mi aparente descortesía que no es más que consciencia del valor y categoría de su espíritu.

Creo que dentro de un par de semanas podré mandarle un libro mío de versos que está acabando de imprimirse [10]. *Cuando salga el suyo hablaré de él en* La Veu de Catalunya [11]. *No hay que decir el interés vivísimo con que lo espero, sobre todo desde que leí en* La Publicidad [11 bis] *un gallardísimo anticipo de sus páginas.*

Maragall [12] *me ha hablado de sus proyectos de Revista, y Montaner* [13] *de su promesa de un prólogo à un libro de traducciones del catalán. El hecho de que V. y nosotros coincidamos, si no*

---

[8] No hemos encontrado el artículo que promete Carner.

[9] El membrete indica Eduardo Domenech, Consejo de Ciento, 321. Casa fundada por Don Pedro Domenech en 1841. Eduard Domenech era encuadernador y editor de algunas traducciones de Carner.

[10] Se trata, sin duda, de *Verger de les galanies*, libro de poemas.

[11] *La Veu de Catalunya* (1899-1936) era el diario que servía de portavoz a la Lliga Regionalista y en el que Carner escribía muy a menudo.

[11 bis] Periódico de ideología republicana que evolucionó hacia el catalanismo (1878-1922). Desde 1922 se llamó «La Publicitat».

[12] Joan Maragall (1860-1911) tuvo una cálida amistad con Unamuno, como se trasluce en el Epistolario Unamuno-Maragall (1951).

[13] Joaquín Montaner y Castaño (1892-1957), poeta extremeño, afincado en Barcelona, muy relacionado con los poetas de la generación catalana novecentista, especialmente Carner y Josep Maria de Sagarra.

en la aceptación de su programa político, en la inquietud de la patria nueva me parece una garantía mas del porvenir espléndido que à mi juicio tendrá la España más divina, que es la inédita. Aquí, cuando menos, pondremos la fe.

Siempre s. d. a. [su devoto amigo]

JOSÉ CARNER

V

Sr. D. Miguel de Unamuno [14]

Ilustre amigo: le agradezco lo que no puede figurarse sus palabras llenas de cordialidad y de intimidad: ¡Cuanto quisiera comunicarme con V. de viva voz, hablarle en esa Salamanca que por V. vuelve à ser heroica! Yo desconozco las cosas genuinas de Castilla; sólo he estado en Madrid, y Madrid lastimó mi sentido moral, de modo que si no temiese que mi calidad de catalán me hiciese sospechoso de enemistad, asentiría vivamente al juicio que V. forma de aquellos singulares parajes.

También me gustaría infinito que V. volviese por acá; seguramente tendría ocasión de hacerle penetrar aspectos íntimos y desconocidos de lo nuestro. *Sospecho que no siempre fueron discretos sus amigos barceloneses y que dejaron abundante margen a informaciones más sutiles o, hablando dignamente, a más altas contemplaciones* [15].

En fin, todo se andará, porque, además del afecto, no parece que eso que muchos llaman el curso de los acontecimientos tenderá a crear la alianza de las cosas vivas contra... Todo lo demás.

¿Se ha publicado ya su libro? El soneto que me copió es una maravilla de entereza castellana; es de un clasicismo español sin pastiche. *Su fecundidad poética da envidia a nuestras mocedades. ¡Escribir sonetos así todos los días! Hay para reírse de las energías de la naturaleza.*

Con Maragall evocamos a menudo su recuerdo. Permanece usted cerquita, muy cerquita de nosotros. Montaner [16] *le adora a V.*

He dado recientemente una conferencia sobre el nostre optimisme catòlich. *Si la publico se la mandaré.* Recibió *V. mi traducción de* I Fioretti, *¿verdad? Es una de las pocas cosas mías que sigo queriendo. Por cierto que a raíz de su publicación me habló de V. extensamente un dulcísimo capuchino, el P. Elizondo* [17].

Para concluir copiaré un soneto que he escrito hoy. No tiene más valor que el de una correspondencia amistosa y el de un tímido ruego de intercambio.

A vora un rech que es el cinyell de l'horta,
hi ha un presseguê feixuch en l'ayre clâ,
y s'il-lumina el millô fruyt que porta
ab el reflex de l'aygua que s'en va.

---

[14] Por el poema que Carner adjunta a Unamuno, «A vora un rech...», podemos fechar esta carta en 1912, año en que lo incluyó en *Monjoies*.

[15] Creo que Carner debe referirse a amigos no catalanistas, como Santiago Valentí y Camp, cuyo epistolario publicó José Tarín Iglesias en *Unamuno y sus amigos catalanes* (Barcelona, 1966).

[16] Joaquín Montaner, ya citado en la nota 13.

[17] No hemos podido identificar hasta el momento la personalidad de este religioso.

Bell era el fruyt sota la branca forta
però li dona esclat de sobirà
la tremolò de llum, que's desconhorta
d'ésser llisquenta, de guaitâ y passâ.

Talment aixis, magnífica regina
us volta d'una llum diamantina
de vostres ulls la ambició crudel.

Nostre desitj us va cercant aeri;
y de tot un infern sense temperi
rebeu la llum que us fa semblar del cel [18].

Siempre s. devotísimo

J. CARNER

VI

10 M. [19] 1915

Sr. D. Miguel de Unamuno [20]*:*

Señor mío y amigo: me atrevo a esperar que acoja amablemente estas líneas, aunque no tengo el honor de hallarme en comunicación corriente con V. No he llamado a su puerta para darle a conocer mis admiraciones, que nacen siempre púdicas y temerosas de que se las confunda con las obligadas manifestaciones de ciertas alianzas y contraalianzas en boga. Pero le conozco por sus libros —hablo ya del varón y no del literato— y sospecho que acaso le interese también el lector silencioso, un tanto adusto.

Le escribo porque necesito hacerle una petición. Raras fortunas me obligan a ir por unos meses a América [21]*, realizando un esfuerzo, evidentemente impropio de quien vive de su pluma, y de su*

---

[18] Damos la traducción de este poema, escrito todavía con la ortografía ochocentista, por lo menos en parte, ya que la reforma ortográfica del catalán por Pompeu Fabra no se proclamó hasta 1913: «Cerca de un reguero que ciñe la huerta,/ hay un melocotonero cargado en el aire claro,/ y se ilumina el mejor fruto que lleva/ con el reflejo del agua que se va./ Bello era el fruto bajo la fuerte rama/ pero le da destello de soberano/ el temblor de luz que se desconsuela/ de deslizarse, de mirar y pasar./ Y así, magnífica reina/ os envuelve de una luz diamantina/ la ambición cruel de vuestros ojos./ Nuestro deseo os va envolviendo, aéreo;/ y de todo un infierno sin tormentas/ recibid la luz que os hace parecer del cielo.»

[19] La fecha debe ser mayo, habida cuenta de que Carner se fue a América el 4 de junio.

[20] El membrete indica «La Veu de Catalunya», Diari Català Escudellers, 10 bis. Barcelona. Particular.

[21] Carner marchaba a América para casarse con la chilena Carmen de Ossa y Vicuña, que había conocido en Barcelona. Los amores y boda con esta bella dama forman parte de la leyenda de Carner y los he explicado en mi libro *Josep Carner i el Noucentisme* (Barcelona, 1969), págs. 175-179. Una de las anécdotas fue la de que los catalanes emigrados tuvieron que regalar al poeta un chaqué.

pluma catalana. Podría ser, pues, que me encontrara allí en cierto desamparo. ¿Querría usted recomendarme a amigos suyos eficientes o a empresas periodísticas de la Argentina y Chile? Pienso salir de Barcelona el día 17 del corriente: si me manda algunas cartas me parecerán agüeros de felicidad.

Téngame de todos modos por su obligado y d[evoto] a[migo].

JOSÉ CARNER

VII

Señor don Miguel de Unamuno [22]*:*

Ilustre amigo: le agradezco infinito sus líneas amabilísimas y las cartas de presentación que con ellas me manda. Desearía manifestarle mi gratitud de viva voz y con el calor sensual de la presencia. Si vuelvo de América sano y salvo, por haber quedado impunes mis atentados contra el castellano —con ser el que allí se usa tan holgado— iré en peregrinación a Salamanca, a la que V. por su categoría pontificial está convirtiendo en la Roma *de su lengua. Hablaremos entonces,* Deo volente, *de ese famoso problema de la lengua y el poeta, que tan elocuentemente trata en su primer artículo de Maragall (La Nación); y ya desde ahora le confieso que me parece tener que oponer a su tesis algunas dificultades. Con todo mandé publicar el artículo en* La Veu [23] *y sería medida muy sabia que usted hiciese llegar a mis manos (o a las de José Morato* [24] *en mi ausencia) cuanto escriba de nuestra vida y de nuestros hombres; que es lástima que a veces nos pasen por alto juicios suyos interesantísimos, vitales.*

Le escribiré gustosamente desde América.

Soy siempre s. devotísimo.

JOSÉ CARNER

22 M[ayo] 1915

VIII

Sr. D. Miguel de Unamuno [25]*:*

Mi ilustre amigo: regresado ya de mi viaje por América póngole estas líneas de saludo, renovando en ellas la expresión de mi agradecimiento por sus finezas. Vi en Buenos Aires a Ricardo Rojas [26]*, a Malagarriga* [27]*, a los redactores de «Nosotros»* [28]*; en Chile a Guzmán* [29] *y*

[22] En el membrete figura la misma inscripción que la de la nota 20.

[23] Abreviatura de «La Veu de Catalunya», periódico ya citado.

[24] Josep Morató i Grau (muerto en 1918) fue redactor-jefe de «La Veu de Catalunya» y muy amigo de Carner.

[25] El membrete indica «Institut d'Estudis Catalans Secció Filològica. Palau de la Diputació. Barcelona».

[26] Ricardo Rojas (1882-1957). Historiador, poeta, narrador y diplomático argentino.

[27] Quizá se trata del abogado y profesor Carlos C. Malagarriga, nacido en Buenos Aires en 1891.

[28] Revista literaria publicada en Buenos Aires y en la que tuvo influencia el mallorquín Juan Torrendell, emigrado, después de trabajar en revistas y periódicos catalanes de primeros de siglo. La revista se hizo eco de temas catalanes con cierta frecuencia. La dirigían Roberto Giusti y Edmundo Bianchi.

[29] No sabemos si se trata del poeta modernista chileno Juan Guzmán Cruchaga o del profesor y folklorista, también chileno, Manuel Guzmán Maturana.

a Vicuña Cifuentes[30]*. De todos y de todo le hablaré en cartas venideras. Vuelvo convencido de que el único fenómeno espiritual de la América española es el idioma.*

¿Conoce usted a Pedro Prado[31]*, un poeta chileno? Seguramente Guzmán le hablará de este* caso *interesantísimo, harto más interesante que sus libros. Chile me ha parecido un país muy vascongado.*

El «Institut de la Llengua Catalana»[32] *está publicando una pequeña biblioteca pedagógica. Recibirá usted una de sus ediciones (trad. C. Nepote)*[33] *con dos volúmenes de otra biblioteca del mismo «Institut». Para la biblioteca pedagógica nos convendría ponernos en relación con algún humanista portugués. Si usted se dignase favorecer estas modestas publicaciones, que al fin y al cabo responden a un ideal ibérico —¡hágalo por la dulce sombra de Maragall!— podría seguramente presentarnos al traductor que nos falta. Si ha de serle útil para una gestión en este sentido le explicaré en mi próxima carta las condiciones materiales del trabajo.*

Estoy preparando un libro de versos que espero mandarle dentro de dos meses.

Le ofrezco mi nueva casa, Pomaret, 11. Sarriá-Barcelona.

Siempre s. devoto y obligadísimo

J. CARNER

2 enero 1915

---

[30] Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936). Poeta y prosista chileno, posiblemente emparentado con la esposa de Carner.

[31] Pedro Prado (1886-1952), poeta y novelista chileno.

[32] El «Institut de la Llengua Catalana» estaba vinculado a l'Institut d'Estudis Catalans, la academia por antonomasia de Cataluña, y publicó varias series bajo dicho nombre.

[33] Se refiere a la obra de Cornelius Nepos *De viris illustribus,* cuya traducción al catalán apareció en una de las series del «Institut de la Llengua Catalana». Entre otros títulos, a los que quizá se refiere Carner, sin especificar, están las versiones catalanas del *Génesis* y de *Mireia,* de Mistral.

Sea la sombra (1957-58)

Al ser el mismo abismo, al ser la misma sombra, seamos sombra o seamos luz, siempre la misma noche.

Fernando Pessoa

I

YO intento decir vida dar testimonio de cuanto sucede a un hombre solo.
Lejano a ciertos rostros me conmuevo si siento entre las manos un hilo de esperanza.
Podría no ser yo este trozo de muerte este ser que comparte su pan y su desdicha.
Pero intento decir vida para alcanzar la orilla que nadie olvida nunca.

II

TE comparto alegría hasta la noche oscura donde piedra y deseo se cruzan en silencio.
Te adivino volcada en mí que tanta muerte ha derramado amor con su doliente fuego.
Te reclamo cumplida en la breve existencia de un río innumerable tan sólo en mí naciendo.

III

EN ti bebo la sombra de mis lejanos muertos lleno mi historia y vivo de negras resonancias.
Contigo a ciegas creo un río de amargos frutos tomo forma y color de tiempo imperdurable.
Me naces cuando entrego mi ala de penumbra en tu carne sembrada de amor hasta los siglos.

IV

TRABAJO amor a golpes de insomnio y desesperanza colectivas herramientas que nunca se fatigan.
Donde enseña la vida un bosque de alegría allí la muerte esconde su huella delatora.
Al final sólo queda la gloria de ser un dios que juzga su razón con el aliento de los más vanos días.

V

NACES al dolor un día de efímero esplendor vasta muerte entregada a un mundo incierto.
Más sueño que jornada, tu pan se corta solo entre dolientes bocas y manos funerarias.
Tú siempre rompes vida sin conocer descanso hecha cuerpo o principio de luto hasta los siglos.

VI

VIVA estás esperando amor de rotos hilos en esquinas de muerte desesperada y sola.
Tu piel de negro sueño navega por un bosque dentro de ti un leve fuego tu boca y su veneno.
Pues tú siempre vives alba si la noche deshabita tu carne o crece en tu marea un cuerpo sin fin y sin origen.

VII

PARA morir es necesario tener un capital de sombra en algún rincón del pecho dulcemente guardado.
Se sacan las glorias temporales se dejan sobre la piel vacía y se devuelve horror por sus dientes de luto.
Al fin, por una sola herida amor se salva siempre allí donde el olvido siembra su oscuro desconcierto.

VIII

DEL mundo sólo quedará un sonido lejano un llanto muy triste que irá rodando día y noche por la tierra.
Y una rama de muerte gastada de ir de mano en mano como tu amor gastado de ir de cuerpo en cuerpo.

IX

YO solo convoco mi memoria —despedida en el tiempo— yo solo extraigo de la tierra un leve residuo una materia un negro sufrimiento que se alza como un cuerpo para salvarme de esta muerte inesperada.

X

NO termina aquí el amor bajo el tiempo vivimos nuevas manos convocan el nuevo nacimiento.

Tú vienes de la sombra eres germen de un reino que cambia sol por sangre, vida antigua por sueño.
Estás en mí de siempre naces del mismo río te haces de mis lágrimas en mi imagen de muerto.

XI

DIGO *boca a quien llora por un amor perdido digo cielo a quien besa bajo el aire nocturno.*
Digo soledad y me lleno de un cuerpo imperdurable digo tierra y entrego mi sangre taciturna.
Pero no digo muerte a quien espera vida pues vida es nuestro infierno de amor desesperado.

XII

LA *noche llama amor llama muerte o marea a esta ola de sombra que nos cruza la boca.*
Desde la noche vierto el jugo de mis días sobre tu carne volcada a mi llanto de siglos.
Pero amor o marea o muerte en un abrazo nuestros cuerpos resuenan como un mar de dicha.

XIII

CUANDO *deseo siembro con tu carne y la mía un mensaje de fuego alzamos por el mundo.*
Noche oscura recuerdo ciega sombra en abismo tu cuerpo navegante por el mío desierto.
Amor alza su copa de vino negro y duelo: la noche es nuestro reino si en ti muerto me siembro.

XIV

SOPORTO *muerte un río de quieta claridad bajo tu piel dormida.*
Avanzo en sueños separo penumbra olas que tiemblan en mi boca cuando te abrazo sola.
Llamado a sombra soy cauce de lluvia o isla si te entregas oscura en mi puerto o sepulcro.

XV

CON *sufrimiento toco tu cuerpo ala caída en esta sima breve de mi más cierta noche.*
Abre el cielo su claridad en tu pecho el nuevo día da su muerte a la herida que mi boca defiende.
En sueños entre rostros de ausencia si oigo tu corazón llorar a solas junto al mío.

XVI

EL *exilio se escribe cuando el amor muere y el polvo y la ruina con llanto lo custodian.*

Libertad antaño fuiste noche en mar callado, pan de breve calor para los labios puros.
En mí vives muerta tu nombre es otoño tienes el olor de la piedra y el rostro de la nada.

XVII

LLAMA soy en la noche cercada tierra tu carne lluvia amor o luna naciendo de los labios.
Por sueño y soledad me acerco a tu penumbra me doy a oscura vida y sangre tuya espero.
Tu imagen es esta muerte que me tiende la mano si mi alegría habita en sus lágrimas ciegas.

XVIII

SI un día tu amor nace un dios de negras alas golpe a golpe mi memoria en tu carne desentierra.
Libertad escribo entonces beso tu pecho en sombra astro o ave que entrega su miel de nueva muerte.
Pues en ti sepulto cielo remuevo llanto antiguo busco tu corazón de humo y en él me siembro hombre.

XIX

TU amor reconocido inesperadamente siento palabra o boca ardiente insomne sima en mí multiplicada.
Una voz en el ensueño me vuelve a la tristeza de un tiempo destruido memoria indescifrable.
Vivir tu historia fuera nacer para la muerte un río de ceniza que me ahoga en silencio.

XX

CUANDO en tu cuerpo entro, la vida se me apaga un pueblo de sollozos desciende y en mí muere.
Tus manos me designan para su reino arcaico dan duelo o libertad a mi amor en sangre viva.
Alma te entrego no duelo si tu cintura llora en mi boca mojada por un presentimiento.

XXI

AMOR cerca de tu cielo un ala por el dolor abatida pájaro de tiniebla soy.
Niego claridad aire sepultado en ese meridiano de deseo que inventa boca y cuchillo.
Mírame aquí desierto hombre de pasión oscura hecho polvo o memoria al borde de los siglos.

XXII

PORQUE *dentro de la vida juego con la muerte quiero tener en el sur tu cuerpo planetario.*
Olas de amor me nacen bajo la piel negros ríos me arrastran a tu orilla de inciertas claridades.
Ahí quiero vivir sonido abierto a la paz vuelta mi sangre al luto intemporal de tu sangre.

XXIII

CORAZON *nocturno ¿qué agua en su pasión mueve el día? Mi turbia edad a tus escombros entrego.*
No quieras con mi muerte celebrar tu aniversario la piedra señala ya el martirio su ciego amor.
Olvida este sol calcinado que nos halaga aléjate de esta fecha y vive.
Vive en ese paralelo de cañas y lluvia tardía como un remordimiento rodeado porel mar.

XXIV

DE *ese mundo —escorias y configuraciones— boca pacífica ojo acusador ¿qué se ha salvado?*
Nada ha sido bajo la tierra todavía se oye la historia de nuestra lealtad en su llanto reconocida.
Regresa el día toca de nuevo esta luz envuélvete en su resonancia: al fondo de la aurora una mano imprecisa espera salvarnos del olvido.

XXV

SENTADO *con la muerte aquí en el sur donde amor y vida construimos espero tu cumpleaños.*
Un haz de tristeza dice la hora deja tus labios fuera de la eternidad origen de este cielo apenas revelado.
Caídos en otro meridiano oye al tiempo maldecir mira esta claridad que inventa cuanto de nuestro delirio gloriosamente se ha salvado.

XXVI

DOY *a tu oscuridad mi vida bebo en tus ojos mi desaliento hago con mi lágrima el signo de tu lealtad.*
Arena de una playa fueras y un sol glacial tu insomnio mi sed jamás se apagaría pues muerte nupcial nos une.
Desde el largo levante a la piedra coronada por el légamo el mediodía señale tu maldad las aves en el cieno te adoren.

XXVII

ERES *la noche el día sombra y luz desordenada lo que queda de un ser cuando toca el desaliento.*
Pudieras ser ceniza voz que niego, y sólo el hilo de tu origen sería el fiel ejemplo de tu majestad.
Pero tu reino ya no existe el tiempo dijo adiós olvida entonces este vagar que siempre fue tu testimonio.

XXVIII

LA *noche sí el astro que nos alimenta de sombra y nos entrega a un amor desesperado.*
La noche sí el gesto de llorar la breve historia de ser dioses ciegos de un día.
La noche sí la oscuridad el éxtasis la complacencia del sexo en un mundo deshabitado.

XXIX

LA *muerte como un vino bebemos si fundidos en un cuerpo reyes solos aliento y sangre edificamos.*
Tejidos de tristeza materia en tu vientre retenida mi luto escribe el signo de un tiempo en mí perdido.
Hablaré como un río diré que aquí hay un alma voraz un sexo que ciega el rostro del hombre que por los siglos llevo.

XXX

NAVE *de alegría austral marea de los cielos voy de tu lecho a la nada de ti a mi desierto.*
Cartas libros bocas relaciono en mi anaquel de días malherida gloria mano que escribe el espacio.
Donde mujer o eternidad su imagen mortal proclama busca tú hállame amargura grata herencia o nombre por el olvido combatida.

XXXI

POR *el cuerpo floral se abre la herida por el deseo que fui por la noche y el ojo que otra paz santifica.*
Duelo de amor llevo y persigo sacrificio es mi cuerpo tu infierno un diluvio sin fin sexo desconcertado y ciego.
Empieza vivir o muere compañera en el fuego de mi origen cuenta tus años o nada con el humo que queda de este estéril recuerdo.

XXXII

DE garganta a mediodía voy mis años entre saliva y beso sufrimiento de ser por una eternidad cautivo.
Libertad proclamo herida que el tiempo cierra con el dolor de no ser en tu prisión de hastío.
Boca de pena y sal cintura por el deseo perseguida, dime la letra o el llanto que a tu vida encadena la desdicha.

XXXIII

AMOR, tu cuerpo ardido en mí sombra que fue tiempo encadenado.
¿Qué claridad te entrega ahora en este espacio donde tu negación a solas se ilumina?
Mírame aquí polvo que tu vida quiso mar o río de tiniebla por los siglos atormentado.

XXXIV

SE derramara tu sangre de sencilla mariposa nocturna un cósmico temblor sería el mundo, yo un dios de duelo y humo.
Pueblos y seres se abrazaran con lágrimas de luto desde otro reino arcaico un manantial de sombra alzaría tu nombre.
Antes que el paraíso y la manzana fueron los bosques donde el amor anida, donde los cielos y los cuerpos cantan mientras se destruyen.

XXXV

TORSO de penumbra o luto poniente escrito como ayer tus labios quiero fecundar con mi inocencia.
Oigo la ola de tu seno veo tu sexo concediendo su gracia al demonio que hizo de mi origen un negro cielo.
Culpa soy si a ti me entrego muerte y vida al azar augurio o epitafio para siempre en la maldad de tu reino.

XXXVI

SENTADO a solas con la muerte digo dolor a quien supo tenerte en el tiempo prisionera.
Sobre la tierra estoy tú escrita en este surco que labra el mal para la noche y su luna incorpórea.
Al alba entregará mi desaliento dispersa soledad intacta sombra o peligro amargo testigo de la nada.

XXXVII

BAJO la nieve y el deseo bajo el sol y el sueño bajo la aventura bajo nada.
Ahora que el fuego se apagó y la lanza del olvido puso su extremidad soñoliente en la llaga
vivamos entre las sombras decapitadas lejos de los rostros que se deshojan llorando detrás de los espejos.

XXXVIII

LLEGAS te alzas como una puerta en un muro cerrojo oxidado guardián de acero brazo inquisidor paciente verdugo.
¿Qué esperas descosida el alba por el humo de los perros lento arrabal de bocas por el placer atormentadas?
Pasada la hora fatal ingrata la tierra sólo quedará el rostro anónimo la voz que no supo eludir su mágico patíbulo.

XXXIX

ERES la noche el día la luz la sombra el principio el fin la nada.
Sin embargo, sólo queda de ti una imagen virtual, un calor inexistente, una máscara sin relieve
que gira en torno al universo toca a los seres uno a uno gloriosamente con su dedo inmortal.

XL

DESDE la memoria volverá fosa inhollada ramo de flores de papel y cintas marchitas.
Desde la memoria volverá alas de agua voz que llueve sobre un reino de carbón ardido y ceniza.
Desde la memoria volverá clavos telas y agujeros vida estéril y ciega en su inútil eternidad.

MANUEL ALVAREZ ORTEGA
San Francisco de Sales, 39
MADRID-3

Memorias españolas

Desde los epílogos de la guerra civil —período de frustración nacional, insoluble en profundidad a corto plazo, por ser remachado triunfo de las armas «nacionales» y de las complicidades extranjeras—, ha empezado a cultivarse, a expandirse un género literario infrecuente —como tal— en las culturas de raíz española, del ayer, y que, sin embargo, suele constituir un hábito, a veces menguado, fuera de nuestro ámbito idiomático.

Me refiero a las memorias de escritores y artistas. Las de índole meramente política se excluyen de esta sectorial recapitulación por su polémica beligerancia, dados los antifaces y máscaras que, de cara a la inmediata liza y a una presunta posteridad, suelen revestir.

Quizá a efectos de la presente consideración, podríamos encabezarlas, ahora, con la obra de Pío Baroja *Desde la última vuelta del camino* (1944), con sus gravámenes de acidez y desgarro interpolados, a compás de los estertores de la segunda contienda mundial en pleno franquismo. Y, las evidentes proporciones guardadas, toparíamos con *Mi medio siglo se confiesa a medias,* de César González Ruano, 1951. Por aquellos entonces, las de Alberto Insúa, Luis Ruiz Contreras, Felipe Sassone, Augusto Martínez Olmedilla, incluso las de Federico García Sanchiz, en furgón de cola.

Extramuros de la España territorial, publica Rafael Alberti *La arboleda perdida* (Buenos Aires, 1959), y su compañera, María Teresa León, le secunda con *Memoria de la melancolía,* fechada en 1970. En 1981 ve pública luz la versión castellana de las confesiones —reflexión, asimismo, inteligentes emociones evocadoras—, de María Casares. A su aire y temperamental desgaire, vienen a cuento y cuenta, de Carlos Barral, sus *Años de penitencia* y *Años sin excusa* (reedición en Alianza Tres en 1982). Apenas en la primavera del 83, en línea precursora, se da a conocer el primer tomo de *La novela de un literato,* de Rafael Cansinos-Asséns (n. en 1882), cuando ya circulaba en México, 1944, *Vida en claro,* de José Moreno Villa. Y a partir de los setenta, la tetralogía *Los pasos contados,* que enaltecen a Corpus Barga. Al inicio de 1983, nos salieron al paso *Friso menor,* de Ramón Carnicer, y *Mi último suspiro,* de Luis Buñuel.

Concordantemente, en una relación tildable de notarial, las afinidades de forma, pero de muy distinto acento, de Rosa Chacel (1898), con los dos enunciados de su *Alcancía («Ida»-«Vuelta»),* y los *Recuerdos y olvidos,* de Francisco Ayala, que abarcan su niñez y círculo hogareño, mocedad estudiantil y literaria y termina ahora, en la primera fase de su destierro (Argentina, Brasil, Puerto Rico): consumación aguardan, esperamos.

Aparte de los personalísimos enfoques, propósitos, temas y estilos, tiene un valor significante el hecho de que en este haz predominen los moldeados y situados por el

exilio, en un sentido u otro: identificación y desasimiento. Y que, salvo el caso de Ignacio Agustí, sean únicamente Carlos Barral y Ramón Carnicer portavoces de los que aquí permanecieron, por edad o circunstancia: en sus turnos, un contestatario neto y un liberal letrado, universitario.

3 El común denominador femenino

No por el común denominador femenino, sino en virtud de diferencias notables de concepción y finalidad, de procedencia social y de actitud estética, amén de épocas y lugares sin posible equiparación, revisten, a mi juicio, sugerente valor expresivo los recuerdos, a veces diseccionadores, de sí mismos, de Rosa Chacel, de María Teresa León y de María Casares.

Rosa Chacel ha depositado —dos movimientos— en su *Alcancía,* los entremezclados análisis —y descripciones— de su vida cotidiana durante la época enervada de su cerrado estar brasileño, y que al modular determinados aspectos del diario existir los subordina, de modo irremisible, a través de los severos y seguros procesos autocríticos de su creación literaria, mezcla de predestinación e íntimas afirmaciones, que nada tienen que ver, salvo en su clima motivador, con la temática que, en equis medida, acusa la marca, más o menos ostensible, del exilio.

Se patentiza extraordinario temple en esa enérgica lealtad a la orgánica entidad artística que excluye cualquier concesión, aunque fuere coyuntural, a los apetitos y gustos del público grueso. Forma, también, de la pureza que, para los frívolos y superficiales, puede rayar en lo inhumano. Rosa Chacel lleva a un acendrado extremo de culminación insular lo que aportó en espíritu y ámbito el microcosmos de la *Revista de Occidente.*

En este sentido tonal y finalista de austera y revulsiva independencia, de armonía con la misión elegida o descubierta, María Teresa León encarna la extroversión, el vasto afán de comunicatividad, la asunción de las identificaciones y de los compromisos, la fuerte tendencia lírica ofrendada. ¿Se presta hoy la atención debida a su *Memoria de la melancolía?* A la vera de la vasta y sonora sombra de Rafael Alberti, cual una prolongación —diríase, dicen—, del poderoso poeta, capaz de irradiar a los círculos elitistas y de suscitar y avivar emociones populares, María Teresa León, de acuerdo con el texto mencionado, a tenor de un temperamento propicio a toda suerte de generosidades, a las exaltaciones militantes (quizá un tanto miméticas, en ocasiones contradictorias), a las vibraciones poemáticas, comparece en este libro, ahora, con su inconfundible raigambre y su estela de patetismo.

A pesar de que *Memoria de la melancolía* se publicara en 1970 (Buenos Aires), no sólo consigue mantener, para nosotros, el ya lejano fuego, sino que, abstracción hecha de sus contingencias, con particular gravitación de los entusiasmos y sufrires de la guerra civil, sino que acrecienta lo intrínseco de su avatar, perdurable mensaje a través.

¿Es acaso un designio expiatorio, una comunión con las revelaciones de lo distintivo, colectivo, de la palpable grandeza de «los de abajo», el elevado ánimo que

funde María Teresa León con las vetas iluminadas de la palabra artística, en función de fervor y servicio? ¿Busca al hombre plural, transmisor de las redenciones? Ella ha visto por dentro el vacío y la inanidad de la favorecida clase social en que nació y que amenazaba desnaturalizarla. Y centra, desde Alberti, ese mundo susceptible de configurar la esperanza, el albergue de nuevos valores reales. (Como le ocurriría en otra esfera, sin literarias raíces ni ramificaciones, a Constancia de la Mora, adherida al Jefe de la Aviación republicana, Ignacio Hidalgo de Cisneros: *Doble esplendor,* sus meritorias páginas testimoniales).

En María Teresa León —secundarios son el género y la vertiente: relatos y crónicas, el aliento poético, la versión teatral o cinematográfica—, la melancolía, atmósfera de su memoria, resulta de la vida que cobró intensidad por su dedicación plena a una «causa», a la casualidad rigurosa que constituyó materia histórica y temática, para siempre. Prescindid de ciertos énfasis apelativos, perecederos y quedan, en nuestras letras, un collar de interiores, las veraces estampas, benévolas e indulgentes por lo común, en ella veraces, de colegas y camaradas, de simples seres hallados en el camino de los contrastes. Algunas figuras adquieren en este tramo agostado de nuestro tiempo un halo de pátina, un enmarque fantasmal.

«La ira se me quita —comienza—, como si de pronto la lluvia me lavase los recuerdos». La imprecación, más adelante, se acrisola por conjuro metafórico, que también resalta del lenguaje usual, así ensalzado «a los que sufrieron tantas enfermedades de abandono». Noción y guía, que por diversos senderos conduce (la filiación política es, en la mejor acepción del vocablo, un fenómeno asumido, abolido lo bautismal), a manifestar, quebrada la voz: «No sé quién solía decir en mi casa: hay que tener recuerdos. Vivir no es tan importante como recordar».

No se trata de una contraposición, sino de las relaciones más válidas. Porque incluso de aquella tipología, intelectuales adscritos al «Partido» o «compañeros de viaje», imantados por la Unión Soviética, que dibujó María Teresa León, no retenemos las anécdotas de los encuentros, se nos infunden, sí, los trazos de una óptica emocionada.

Absolutamente autentificados, por cálidos y cercanos, los brotes caracterizadores gracias a los cuales el existir juvenil y maduro aspira, de modo instintivo, a reemplazar su infancia artificial, basada en postizas ataduras, por una lúcida y transida generosidad que ensarta, rosario al fin, reiteradas abnegaciones.

¿Por qué, además de su atinada e inflamada prosa, de la singular aventura que entraña su periplo, el libro de María Casares, anímicamente bilingüe o trilingüe, por nacencia, se nos adviene con una mágica familiaridad? ¿A consecuencia de su digna franqueza, merced a la intersección que componen sus desventuras y éxitos? ¿Acaso merced al tejido voluntarioso y nostálgico de la mujer de gran prestancia, de la actriz moldeada y cumplida, que nos abre sin descaro, sin ostentación ni impudor, su castillo del alma, que hubiera encontrado simbólica traslación de fisuras y andaduras imaginativas en la impar pintora surrealista, exiliada, Remedios Varo?

A pesar de que únicamente emplea una reveladora parquedad narrativa, en su cruce de niñez y juventud, en el dualismo La Coruña (allí oleajes de Galicia, emanación de sus «meigas»), y Madrid —capital política—, donde su padre, de salud

muy precaria, desempeña altos cargos gubernamentales, recibimos los más gráficos atisbos de gentes y ambientes. Con el trasfondo, valientemente burilado, del matrimonio puertas afuera, ya externo, roto de hecho, de que procedió y en cuya convencional atmósfera se desenvolviera.

Hasta aquí, las circunstancias muestran una relativa normalidad, un terreno firme ya que se acusan los rasgos peculiares y la misma enfermedad del padre —socavados pulmones—, que le merman energías y se trasluce en un mirar entristecido. En contrapunto, la hermosura y las exigencias sexuales de la madre, cometidas y conyugalmente soslayadas.

Pero, mientras los sempiternos reaccionarios incuban la guerra, la subversión, las responsabilidades de Casares Quiroga, abrumadoras, se mantienen en el vulnerable cuerpo herido su fidelidad ideológica y un templado pero maltrecho espíritu. Al propio tiempo, estallado el alzamiento, en marcha la directa fuerza popular, María empieza a ser, con la «madre» y en París, «residente privilegiada». Y la lenta extinción del que fuera, en fechas infaustas, Jefe del Gobierno legítimo de la República, se produce cuando la joven, despierta y cimentada la vocación, se «realiza» en el teatro, domesticado y asimilado un lenguaje —y con él una mentalidad y temperamentalidad también asumidas—, que no es el propio, el de nacimiento, y primera conciencia, aquél escuchado en sus brumas de niña y adolescente.

Sucintamente, María Casares relata, con estilo distintivo, combinado lo francés y lo hispano-galaico, sus relaciones de amor, el emparejamiento que logró al unirse, en años europeos cruciales, con Albert Camus. De este dúo en fusión, y paradójicamente guardadas las distancias, se nos ofrece una acepción resumida, trenzada de alusiones, de sutiles compañías que quizá no tardará, tal nuestra esperanza, aún más sedimentada, en recogerse y evocarse en prometedor libro cercano: *El último suspiro.*

Otro artista, ilustre exponente del exilio republicano, en memoria dictada, nos depara *Mi último suspiro,* casi en vísperas de la muerte. Aunque tras viajes y ajetreos, falta de recursos y sobra de incomprensiones, el blasfemo roído de religiosidad, que debutara con *El perro andaluz,* un tímido audaz, efectúa un sugestivo recorrido, tan sincero en determinadas ingenuidades y broncos dicterios, por tres épocas relevantes, y que en sus filmes aparecen y retornan: el surrealismo de los años veinte —intercambios con sus canónicos caudillos—, y aquel convivir en la Residencia de Estudiantes con lo más granado, en pensamiento, prosa y verso, de la generación del 27 y aledaños [1]. Y al consumar sus dos etapas novohispanas, la que empiezan *Los olvidados* y que halla su culminación bifronte en el galdosiano *Nazarín* y en *Viridiana,* su producción de más notable carga catártica.

Luis Buñuel ha irradiado ya de los sectores universitario —intelectuales, literatos, innovadores en la investigación histórica y crítica, rebeldes circunscritos y específicos—, a núcleos cada vez más amplios del público común.

Probablemente una de las mayores virtudes de Luis Buñuel es el magnánimo reconocimiento de valores. Pruébalo su tributo a Federico García Lorca:

[1] Manuel Urbano (Jaén, 1983), al estudiar la «poesía y prosa» de Rafael Porlán, ha reivindicado una de sus más valiosas figuras, que ojalá se incorpore, en justicia, a los nombres en circulación oficial de tan excepcional movimiento.

«Poco antes de *Un chien andalou,* una disensión superficial nos separó durante algún tiempo. Luego, como andaluz susceptible, creyó, o fingió creer, que la película era contra él. Decía:

—Buñuel ha hecho una peliculita así (gesto de los dedos), se llama *Un chien andalou* y el perro (chien) soy yo.

En 1934 nos habíamos reconciliado totalmente. Aunque yo encontraba, a veces, que se dejaba sumergir por un número demasiado grande de admiradores, pasábamos juntos largos ratos. Frecuentemente, acompañados por Ugarte, subíamos a mi «Ford» para relajarnos durante unas horas en la soledad gótica de El Paular. El lugar se hallaba en ruinas, pero seis o siete habitaciones, muy escasamente amuebladas, estaban reservadas a las Bellas Artes. Se podía, incluso, pasar la noche en ellas, a condición de llevar un saco de dormir. El pintor Peinado —con el que, cuarenta años más tarde, volvería a encontrarme por casualidad en este mismo lugar—, acudía con frecuencia al viejo monasterio desierto.

Era difícil hablar de pintura y poesía cuando sentíamos aproximarse la tempestad. Cuatro días antes del desembarco de Franco, García Lorca —que no podía apasionarse por la política—, decidió de pronto marcharse a Granada. Yo intenté disuadirle, le dije:

—Se están fraguando auténticos horrores, Federico. Quédate aquí. Estarás más seguro en Madrid.

Otros amigos ejercieron presión sobre él, pero en vano. Partió muy nervioso, muy asustado.

El anuncio de su muerte fue una impresión terrible para todos nosotros.

De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él. Me parece, incluso, difícil encontrar alguien semejante. Ya se pusiera al piano para interpretar a Chopin, ya improvisara una pantomima o una breve escena teatral, era irresistible. Podía leer cualquier cosa y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama.

Cuando lo conocí en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuanto podría expresar.

... Federico sentía un gran miedo al sufrimiento y a la muerte. Puedo imaginar lo que sintió, en plena noche, en el camión que le conducía al olivar en que iban a matarlo.

Pienso con frecuencia en ese momento».

Entronques generacionales

A mi percibir, uno de los más sugerentes entronques generacionales y estilísticos, neto signo de coetaneidad, coincidencia rigurosa, además, de fecha, al venir al mundo, aparte de la mentalidad afín que en determinadas épocas resulta bien notoria, nos la deparan José Moreno Villa y Corpus Barga.

José Moreno Villa, malagueño de fina cepa, vio la luz en 1887, y murió, exiliado en México, a los 68 de su edad. A Corpus Barga, tan ligado al pueblo cordobés de

Benalcázar, cercano a Extremadura, lo nacieron en Madrid, también en ese año, y finó sus días en el exilio limeño, cumplidos los 88. Pertenecen, además, a equiparables niveles culturales, derivan de parecidos y paralelos entornos.

Al sentido de universalidad que una ciudad sustancialmente mediterránea expande e infiltra, sólo al respirar y abrir los ojos, suma Moreno Villa sus captaciones —cautas— de la estancia en Alemania —funcionaba, y con acierto, la Junta de Ampliación de Estudios— y la reintegración, españolizadora, a la Residencia de Estudiantes. Prosista y poeta, consecuentemente sobrio, sin un desliz, y de fino trazo caracterizador, cultiva, y con encomiables logros retratísticos, la pintura, el dibujo. Su elegancia no se reduce al tipo y talante; refleja un espíritu poroso, benévolo, sin pizca de acritud, esa mentalidad capaz de razonadas y razonables admiraciones, cualidad que no suele abundar entre nosotros, ásperos celtíberos a la postre. Tanto en sus lápices y pinceles como en su escritura priva la caligrafía creadora, veteada de penetración y decantado lirismo y alcanza a personificar los protagonistas de esbozos y lienzos. Pero este interés alerta y aprehensor de calidades, gentes y circunstancias se amplía, condensación e insinuación a veces, a la periódica crítica de arte que con los compartimentos de la Historia enlaza.

Corpus Barga, perspicaz redescubridor, en su turno y esfera, de las grandes figuras literarias de aquel esperanzador momento hispánico que a la República de 1931 conduciría, fue hombre de múltiples curiosidades que desmenuzaba lo trivial para mostrar el trigo, y con extraordinaria, envidiable, capacidad de observación y descripción, desde lo cotidiano a los hechos y sucesos de mayor calado y consignados a la trascendencia. El periodismo de altura y rango —los artículos de cuidado y fluido idioma— en que lo redactado parecía conversado, individualizó al lector, lo transformó en interlocutor. Cada «tipo» es, gracias a él, un mundo, genuino microcosmos. Cualquier motivo-incitación de lo diario le insta a volver a sus orígenes, a ilustrar las ajenas psicologías (¡oh, milagroso lustre de los castizos, sin asomo de énfasis, desdeñoso, con fascinante naturalidad!).

Hasta esos rasgos, de tan acusada coloración, se relievan en quienes, por respetables motivaciones, procuran desprenderse de ciertas pesanteces, del general exilio y consideran las suertes particulares solitarias, a méritos debidas.

Así ocurre con Francisco Ayala, que modula sus principios intelectuales y conceptuales y lingüísticos con la etapa —siempre un paraíso perdido— de su niñez y mocedad españolas, traspasadas ya de americanismos, con su actual emplazamiento, y reduce la fase del exilio a mero paréntesis, en que huelga la invocación y el sentido de extrañamiento y valen las referencias y crónicas puntuales de países y entes. El bautizar la serie, acogido a la querencia de origen y a los tránsitos fuera de España como «Recuerdos y olvidos», viene a indicar, en el segundo enunciado, una decantación de indulgencia —categoría y dominio de los lances, para expresarnos a lo taurino— respecto a las flaquezas conocidas y quizá padecidas, lo que se extiende a una tendencia de acotaciones y supuestos. Sin embargo, Francisco Ayala alcanza uno de sus más emocionados y emocionantes logros cuando rememora sus fundamentos granadinos, desde el mágico Albaicín, la instalación familiar en Madrid, la áspera y noble lucha que atiende a básicas necesidades materiales y la fidelidad con que supo

perseverar al exponer y difundir sus méritos docentes, profesionales y, ante todo, literarios.

Acerca de los paisajes

Un fenómeno a considerar en las Memorias de escritores y artistas de la época a que nos ceñimos, junto a la encantada tendencia a descripciones o apuntes de los «interiores» donde se desarrollan acaeceres para sus autores inolvidables, es la falta de fijaciones en lo que concierne al paisaje, urbano o campestre, de montañas, mares y playas, de vegas, valles y llanadas. Y ello se antoja aún más susceptible de interpretación si reparamos en sus viajes y largas estancias en países de contrastadora y coloreada textura. Lo propio ocurre, ciertamente en menor medida, con las acepciones de medios y raigambres culturales diferentes. Refiriéndonos a tan revelador aspecto, complementario de cualquier existencia a sí atenida, en un género que tanto debiera propiciarlo, este vacío, simple mención transeúnte a veces, sorprende todavía más en los que habitaron el exilio.

La marginalidad de lo brasileño sí corresponde al talante e intención que discurren en los dos volúmenes de *Alcancía,* de Rosa Chacel. El mismo Corpus Barga, residente en Lima, con un acervo extraordinario de ilustradores desplazamientos —y no imaginarios ni en lo más mínimo introvertidos ni rumiados— nada nos comunica en ese terreno y le sobraban facultades y capacidad de observación, de su final anclaje peruano. Con muestras magistrales de su admirado y envidiable nomadismo periodístico, al recluirse en Lima no nos ha legado de ella una visión que hubiera sido de especial interés, sino que consagró allí —distancia, perspectiva, retentiva— años y energías a entrañados hitos de su ambiente formador —especialmente de Madrid: calles y plazas, incrustada historia en las viejas piedras, en los monumentos que rezuman la tradición, costumbres burguesas y captación de tipos y modos populares— «en aquel tiempo cuyos pasos cuenta».

En la segunda entrega de sus *Recuerdos y olvidos,* Francisco Ayala, que tan palpitantemente transuntara, en el tomo inicial, las estelas más indicativas de la externa Granada, la que entra por los ojos y se acoge al alma, en su almario, no se detiene en las luces aurorales o de pleno sol, en esplendor o declinación, y nos relata de su peculiar exilio, los datos de relación personal. La andadura de sus escritos y versiones, determinados juicios de valor —benévolos, generalmente— que permiten por vía de narración sobria y esclarecedora, pero con omisión, probablemente reservada para otras obras, de las plasticidades del entorno, que no deja de influirnos, de cambiarnos, y supone, en levísimas capas superpuestas, una óptica.

Comprensible es que, a la vera y veneración de Alberti, María Teresa León, en el primer tramo de su *Memoria de la melancolía,* de sus numerosas escalas —propagandísticas— se limite a trasladarnos sus encuentros con notables compañeros. Y que, salvo el generoso intercambio con amistades afines, no exponga ahí las impresiones causadas por lugares de muy variados aspectos, y tampoco sepamos, y los hubiera retratado con noble pasión y pareja destreza, de las gentes comunes, por su

cotidianeidad individualizada, que no es incompatible ni con el englobamiento clasista ni con las misiones encomendadas. Factores éstos —sitios y personas— que pertenecen a los registros estrictamente humanos de la memoria. Más adelante, sin embargo, lo que nos traslada de la guerra civil y del destierro —entusiasmos, añoranzas— sí vibra en facetas de rostros y de escenarios. De tal modo, la defensa de Madrid, las riberas del Paraná, los tratos bonaerenses, su conjuro desde Italia.

Quizá sean excepciones, sólo en tales predicados, los que en España, por edad o coyuntura, permanecieron. Ramón Carnicer describe con sostenida exactitud lo visitado en el extranjero. También sus estancias profesorales. Carlos Barral el abundante ejercicio, lúdico, de sus vocaciones y facultades, extensivas ahora a la novela. Ni uno ni otro —y no hay en ello sino mera anotación— se interesan por la ciudad, en sus identidades, donde radican. Se diría que transcurren únicamente atentos a sus trabajos, amistades y aspiraciones o contrariedades. Ramón Carnicer, muy centrado en las interioridades académicas. Carlos Barral con chispeantes testimonios, velada o desenfadadamente satíricos, sardónicos, por veces un tanto caricaturales, de sus coetáneos escritores, apunta ya lo que será, en el marco editorial, su liderazgo. Por ambas mediaciones, de situación privilegiada, nos llegan denostados fenómenos denunciables, los tufos de una sociedad estancada, la franquista, con numerosos síntomas y evidencias de putrefacción.

Finales de la bohemia

Aquella época, en una acepción epigonal y en otras precedente, de los literatos-bohemios, según la expresión vocativa y vagamente profesional de Rafael Cansinos-Asséns (vale la pena recurrir al perspicaz, adelantado y enjundioso estudio de Abelardo Linares, que sobre este personaje nos ilustra en su «Fortuna y fracaso», al número especial con que la revista jerezana *Fin de Siglo* acudió en su homenaje y a los importantes trabajos publicados por *Insula* en su entrega noviembre-diciembre del 83)... se nos desvela y neutraliza cuando traslada sus recuerdos y «estampa» un abundoso evocar. Enfocan las premisas de vacío que la guerra civil-internacional acarreó, la implica, de modo tipificador. Hace constar y revive su memoria, bien a la manera reiterativa de María Teresa León o con sombrías ubicaciones y datos reveladores en lo que atañe a Francisco Ayala. Lo propio, con ahilamiento y emoción poética, ante la desmedida circunstancia que de su lar lo tajara, ocurre en el caso de José Moreno Villa, *Vida en claro,* título menos indicativo que la declaración de Ayala, tan definitoria en sus *Recuerdos y olvidos.* O a través de una deliberada oquedad que encona el desarraigo y significa un empeño no-luntario, respecto a los graves sucesos colectivos, que la rigurosa obra de arte, absolutamente individualizada, requiere, así la *Ida* y *Vuelta («Alcancía»)* de Rosa Chacel. En cambio, entero beligerante republicano, compañero en la política y patética travesía fronteriza de Antonio Machado, Corpus Barga, en sus tres primeros trayectos de *Los pasos contados* se atiene a un tiempo irrepetible, histórico-costumbrista, para finalizar en la tensa aventura del regreso, el de *Los galgos verdugos,* que es un doble y

transitorio retorno a una España para él ya enigmática, a las raíces de su casta, en postrer careo. Y al reintegrarse a su ciudad de asilo, Lima, cumplida su tarea, nos lega una de las formas superiores, harto hispánica, de la nostalgia definitiva.

Sensible es que otros escritores y artistas sólo abordaran intercaladamente, sin plena dedicación genérica, el sempiterno tema-problema. En la producción, tan zumada y rica, de Juan Gil-Albert, aparecen, aquí y allá, en diferentes pero explicativos contextos, hitos y etapas memoriales. Lo que cumple extender, en menor pero aguda porción, al excepcional pintor y ensayista Ramón Gaya, al que muchos se resisten a redescubrir...

Cabe establecer ilustradora conexión con el malagueño Esteban Salazar Chapela. No he vuelto a tener noticia de su libro, que se centra en los ires y venires, en los talantes, de intelectuales y políticos en Valencia, cuando allí hubo de instalarse, por los azares de la guerra civil, el Gobierno de la República. Juan Rejano me facilitó el original, para una gestión editorial. Lo leí con deleite, por su amena veracidad y logrados apuntes, amén de indicativas anécdotas. Pero ni él ni yo conseguimos que se publicara en México. Ignoro la suerte que corrió el valioso texto, ¡aviso para navegantes!

¿Unicamente la melancolía?

Memoria de la melancolía. ¿Unicamente de la melancolía? Cierto es que los sentires crepusculares de María Teresa León surgen y reaparecerán en este libro medulado por las cuajadas añoranzas de la niñez, de las emociones que conducen y pastorean su adscripción política —ética en su radical e iniciática motivación, con el énfasis de las misiones a la tradicional usanza y por ello de marchamo funcional— que determina, parejamente a Rafael Alberti, a sobresalientes escritores y artistas de aquel tiempo, bajo las rúbricas de una ortodoxa vanguardia social. Y afloran los episodios que tejen, desde tales premisas, el contacto con los seres sencillos y desposeídos, que la vida, más compleja y directa que cualquier ideología, habida y por haber— suele terciar.

Evidente también que este libro se cifra en un lirismo que visceralidad exhala. Pero es de un tono sostenido que importa releer. Aquí más que allá. La infancia —su carácter enterizo es de sello castellano, burgalés, que nos apetece escuchar de nuevo, nobles latidos. Sobre todo en las últimas páginas, desde Italia, donde incluso se enciende la adicional nostalgia de Buenos Aires, «una ciudad sin finales».

Dos notas cabría subrayar en *Memoria de la melancolía:* refleja un existir enteramente compartido, ahí está omnipresente, en trance de invariable veneración, Alberti; en su fluencia nos proporciona la visión de unos resortes, los que constituyen, mentales y hasta litúrgicos, la acepción inspirada en la sed de justicia que enarbola y concita, en nombre y representación, infalibles, el proletariado.

Pero merced a esos ángulos ópticos, a sus meandros psicológicos, se desgranan los cantos, el discurso condenatorio o ditirámbico, sin matizaciones. Entonces todo tiene *su razón de ser, su razón de estar,* mientras concurra al objetivo de la fijada y ansiada emancipación.

Sin embargo, en María Teresa León los impulsos principales parten de una querencia conmovedora de España, en tanto que regazo añorado y pueblo soñado: sensación aguda, obsesionante, del destierro. El recuerdo de la patria, usurpada mixtura, las escasas etapas de paz y pertinaz esperanza y el ancho, vertiginoso, cálido y arrebatador período de la guerra civil, a distancia, por lo que le concierne, idealizada.

Cumple subrayar, aplicados a tales contingencias y pasiones, los acentos de ternura que distinguen, salteados, a *Memoria de la melancolía.* Veraces y a vecees de cualidad arrebatada, como ese corazón de una feliz comedia inglesa, nos impresionan aún más porque semejan «párrafos hablados» platicados, que de modo individualizador se nos destinan.

Lo que no empece el surgir y resurgir de una superposición o infraestructura (pido disculpas) de índole lúdica, más apreciable en los ritmos que María Teresa León consagra a su intimidad y derredor, cuando el público, la propia imagen expuesta, no coartan. Un desprendimiento de los gestos —máscaras en suma— a que lo comunitario obliga. Y resucita, en los momentos favorables, el portento de la irrepetible criatura.

Factores diversos más convergentes, que determinan, al par que distintiva sinceridad, los juicios benévolos de los seres en afinidad —de oficio asimismo— tratados, la encomiable falta de críticas ácidas. En cambio, profiere las más rotundas repulsas contra Franco y sus adláteres del nazifascismo.

Punto y aparte de Rosa Chacel

En múltiples ocasiones deben diferenciarse en los memorialistas, que así los define y se alinea, con ejemplaridad, en do de pecho, Corpus Barga, *los orígenes de la originalidad.* En Rosa Chacel, al abordar, relativamente, este género, para ella de peculiar autobiografía, huelga establecer distingos. Los «principios» son absorbidos o transformados por una personalidad de raro brío y tallada palabra y una inconfundible construcción del parlamento, del instituido bloque de frases, en cualquier ocasión exentos de retórica moliente. Estas calidades se delinean ya en *Desde el amanecer,* han proseguido en su *Barrio de Maravillas,* ahí con predominante ropaje novelesco y se centran en la doble faz titular de su *Alcancía.* Pero un ejercicio tan riguroso y descarnado, de resuelto efecto catártico, queda un tanto en volandas, dada la escueta intrepidez de la confesión, de su podado ramaje, de no vincularlo al texto que virtualiza *Desde el amanecer,* título cabalmente poético, de la «autobiografía de sus primeros diez años», proeza de retentiva reconstructora, publicada en 1972. En sus páginas la comprensible y casi preceptiva borrosidad del recuerdo se transmuta en una fiel recapitulación de la alboreada edad. Rosa Chacel (1898) al conjurar el cruce de siglos que a la sazón viviera, nos coloca con plenitud en un ambiente que su admirable facultad artística logra renacer. Aquella infancia asciende a creación y a cosmovisión, nos invita a seguir su particular camino, con el que se identifica el lector atento y receptivo. No creo que abunden tan altos empeños. ¡Y qué significación cobran, al saber narrarlos, menudos episodios que, sin embargo, configuran! Y se levanta acta de los temperamentos y genios familiares, sin omitir próximos antepasados.

Y el tema, propenso a un disimulado o declarado narcisismo, cobra entidad literaria e ilustra mediante juicios de valor, con su fuerza de modalidad. Así, su madre «cantaba, tocaba el piano, bailaba las sevillanas (académicamente por supuesto, acoto), podía recitar versos sin cuento». La niña, siempre ella, extrae del arcón de las remembranzas el hecho tipificador de su psicología, sus directrices: «Bueno, estudiaba siempre, pero no siempre en los libros. Estudiaba, por ejemplo, cómo moría una mosca pegada al cristal de la ventana», y en ligera pausa informa, y quizá ambas tendencias se enlacen, que «hasta no tener fiebre los sueños eran mi padecimiento. Soñaba cosas tan atroces (uno de sus adjetivos predilectos, recurrentes, apunto) que su impresión no podía borrárseme durante varios días».

Refiere una tónica de conducta en su hogar vallisoletano, que influiría grandemente en su posterior composición psíquica. «Se evitó rigurosamente todo lo que pudiera impresionarme. En consecuencia, jamás se puso ante mí la idea del infierno». Un trazo que habría de repercutir: «yo no jugué jamás con chico o chica».

Rosa Chacel es, ya en ese amanecer, una voluntad radical que reconoce, de inmediato, sus singularidades: «recuerdo bien mi obsesión de veracidad, mi dureza, mi valor para afrontar las ideas más penosas o tenebrosas, y respondo de ello porque son puntos que han marcado una trayectoria segura, hasta el día de hoy». Y la confirma al enfatizar «la continuidad y consecuencia de mi vida». Semejante firmeza y contundencia adquieren timbres de predestinación, el concepto inequívoco de su potencialización y función.

«Mi pueblo, y esta vez no mi ciudad, sino toda España, dice eso: lo dice dentro de mí. Yo, en cualquier momento, puedo decirlo, y lo grave no es que yo lo diga, sino que si lo digo allí será un testimonio de que España lo dice».

Espigo en una lectura que, evidentemente, requiere otras que se atengan más a lo descriptivo y quizá cifradas en lo anecdótico, mientras se aúna con las citas anteriores y constituyen sus anhelos y premisas en *Alcancía*. Habla, nuevamente, de su «dureza inexpugnable», de que «el trabajo fue siempre juego para mí y el juego trabajo». «Por suerte, por azar o por destino, seguía viviendo entre mayores, entre gente vieja. Ahora tenía una amiga menor, pero era más vieja que todos los otros. Tenía el elemento noble de la vejez: experiencia, sabiduría, cosas de que carecían las personas maduras —sin madurez—, que me rodeaban».

A mi entender, las escenas familiares en aquel Valladolid, la captación del barrio de Maravillas y, sobre todo, la meditación practicada ante una sucesión de espejos, que para Rosa Chacel no empañaron sus lunas, conducen en *Alcancía* a un intimismo que raya en lo integral, a una consideración que estimo intransferiblemente personal de su *Ida y vuelta,* imagen cierta, esclarecedora, pues comienza el 18 de abril de 1940 y termina, por ahora, el 28 de mayo de 1981, se nos fijan unos entrelazamientos de índole alternativamente pública y privada, desgarradas impaciencias constitutivas, atemperaciones, laboriosas esperas: la fisiología de su creación literaria, al trasluz vital, objetivo primordial de su existir.

Si he reiterado el arco temporal que esta obra —insólita entre nosotros—, abarca, en el transcurrir de más de cuatro colmadas décadas, es para resaltar el período histórico que le sirve para desenvolverse con relativa independencia de los azares del

exilio, de la fase final, putrefacta, del franquismo y de los vientos, alternos, de la transición. Es mi nota a pie de página o en los créditos de un filme, arte séptimo en que Rosa Chacel acostumbra a sumergirse, aunque también, de modo escueto, se provoquen juicios de valor —impresiones parcas y sentenciosas, a trechos—, de menor entidad que los directa o indirectamente relacionados con la literatura. Considerable salto de Burdeos a Buenos Aires, comienzo de un destierro al que, con preocupación temática, Rosa Chacel no se siente vinculada ni tampoco influida, según reiteradas declaraciones. Ni en su ánimo ni en su inteligente escritura.

Ya entonces, en su estadía argentina, Rosa Chacel apunta el derrotero que le corresponde: «... como en mí el pensamiento está entremezclado a la vida, supuse que todo saldría eslabonado. Por esto, esperaba encontrar algo importante, sugerente, algo que pudiera ser un punto de partida, no lo encontré en los libros». Porque ella quería conservar las fuerzas para hacer «la enorme obra que tengo preparada». Consciente de que «para poder emocionar a los otros con la creación de cualquier obra de arte, es preciso que el creador no esté emocionado». ¿Toma de posición que puede juzgarse exclusiva, única?

La etapa de Brasil —Río de Janeiro—, empieza a desvelarse en 1955, al cabo de delgados cuadernos donde figuran sus vinculaciones, actividades y actitudes literarias en Buenos Aires, es, quizá, una de las más representativas de Rosa Chacel, puesto que en ella, modélicamente sincera, exentas de la preocupación por la imagen propia; con espontaneidad jugosa, explana sus sentires, donde esplende un rico decir castellano. Las opiniones, sin embargo, evidencian ahincada meditación, cuando se aplican a categorías estéticas. Ejemplo al canto la distinción que establece: «... este llamar a las cosas por su nombre, que se emplea en los escritos íntimos, no voy a decir que sea impura, pero siempre tiene algo de *collar de colmillos...*, ostentación»; He aquí los tigres que maté... «En cambio, en una novela las cosas quedan purificadas, casi santificadas por el acto creador».

Junto a este concepto reverencial de la literatura y del pormenor que requieren las tareas domésticas, se reseñan para que denuncien su peso específico: una de las claves personales, apreciables a lo largo de su obra, la atracción que ejercen en Rosa Chacel «las cosas inertes y que nos puntualiza su calificación necrofílica», «y ante una concreta experiencia que se resume como una sensación muy extraña que sufro hace tiempo de ciertos momentos de emoción, de angustia».

Se asiste a una afirmación de individualidad, la confesada de «no sé cómo producir un poco de escándalo». Posiblemente, sin que deba ajustarse a un género o subgénero, el epistolar, la desazón que le produce aplazar sus respuestas y la idea patente de la importancia que le concede, en esta *Alcancía* no transcrita (en cartas cuyo contenido se nos escorza, en refrendo, además, de las categorías de la amistad acendrada), excitan en nosotros un interés que sería cabalmente recompensado con una admiración adicional. De ella depende...

Insiste Rosa Chacel, en la ruta de su *Vuelta,* vocación, potestad y deleite intelectuales, «y hoy he tenido un día de una actividad bastante consoladora, he pensado mucho». «Tal vez porque soy demasiado escritor... No, no puedo poner aquí ese tono conmovido y sencillo de las cosas sentidas directamente sin la menor



Rosa Chacel.

elaboración». Otrosí, en la misma jornada «sin los detalles no se comprenden enteramente las cosas». Cuando trata de «las cosas», Rosa Chacel, ejemplarmente, no las «cosifica» (lo que supone en los demás, los adventicios, una visión falseada, de burda servidumbre), sino que las «subjetiviza», con inalterable propósito artístico.

La suerte de sus libros, entonces, revés ahora ampliamente superado, cobran fecha y altiva espera —talante que no interrumpe su trabajo, asombroso por su lucidez—, que anhela los entendimientos de aquellos dilectos, tipificados por su solvencia. Es una de las constantes de sus residencias en Brasil, Buenos Aires, Nueva York (beca Guggenheim), de paso por Montevideo, amén de irregulares contactos e incursiones por España y respecto a ciertos hispanos territoriales, permanecidos, que desembocarán en su madrileño vivir arraigado. Sus recientes textos, de cualquier índole, corroboran estas palabras donde se aúnan temple y programa vital y literario: «así como afronto la vejez física con más valor de lo que es común en las mujeres, no quiero admitir el menor asomo de vejez intelectual, y creo que es más seguro no afectar modernidad, conservarse en forma, tal como se fue siempre...».

En Rosa Chacel el quehacer literario y vital es un camino de perfección, con todos los desniveles de trazado y pavimento que tal empeño impone. «Y tengo que apuntar los innumerables temas para lograr una estructura perfecta». Lectura ésta, mía, hoy, que no sólo es cohonestable con otras, con las demás, sino que por mi parte, en un recodo del tiempo, se basaría en distinto enfoque, en aprehensiones de mayor habilitación, ya que *Alcancía* es obra densa y sugerente. Y resulta curioso confirmar así la tónica de rigor y que la duda sirva, en exclusiva, como pauta de afirmación: «claro que estoy completamente segura de poder hacer mucho más de los que más hagan. Y sin embargo...».

Las dos caras de la medalla abastecen la demanda de un público común, dentro de la imprescindible exigencia cualitativa, por la vivacidad de estas comunicaciones, tan adheridas a la sucesión de lo diario —¡y no sólo por el título!—. Importan singularmente al relievar un proceso y acusar genio y figura a sus compañeros en letras cualquier proporción guardada. Verbigracia: el ansia que alguna vez sobrenada ante la captación de una belleza, de «eternizar». El riesgo de lo excesivamente bonito...

A la rebeldía frente a lo que llama «confinamiento», agrega, de tarde en tarde, una exclamación briosamente desesperada: «Dios mío, ¿qué hago yo aquí, separada de mis semejantes? ¿Por qué no se me ha dado una vez en la vida la ocasión de poder hablar hasta hartarme con las gentes que están en las avanzadas del pensamiento? No sé por qué, pero el caso es que no se me ha dado ni creo que llegue a dárseme jamás».

En relación con la mayúscula aventura de ser y crear, las presencias de amistades y colegas, «dentro de un orden», claro, suelen ser, en esta urdimbre existencial, un tanto episódicas, transitivas, hasta en su recurrencia. En el supuesto óptimo, esposo e hijo, que significan constante inquietud y preocupación, quedan supeditados a un tenso afán de expresión, en una tenaz búsqueda de sí misma, a través de la escritura «justa», «ajustada», y de contenidos que se distingan por su especial naturaleza.

Pasajes y situaciones mentales que Rosa Chacel «fija» —inolvidables son sus meditaciones, ¿carne de ensayo?—, en torno al cristianismo y una presunta descalificación a monologar, de manera vicaria, acerca de la verdad humana, casi ontológica

calificaría: «el hombre que por ser auténtico se entiende a sí mismo, entiende también *al otro* y *a lo otro*».

Se injertan en estas confesiones, no pocas veces enteramente particulares, animados e incitadores diálogos de Rosa Chacel con ilustres pensadores y autorizados maestros que propician, y no sólo implican, fructuosas advertencias. En la línea mantenida de una aportación iniciática de Ortega y Gasset, lo que más destaca es su capacidad de proposición, de contrastar, de asentir por voluntad táctica, en virtud de inspirada discrepancia. Entre otros temas, citaría el asedio de Rosa Chacel al fenómeno, en sus hondones nada baladí, de la oración.

En las esbozadas comarcas intelectuales de Rosa Chacel, se advierten el hecho y la cuestión de su mismidad, de resonancia palmaria y que modela el claroscuro de su comportamiento y que podría aplicarse a personalidades de su rango: «como yo sé quién soy, la única opinión que me importa es la que pueda juzgarme sabiéndolo tan bien como yo misma. Tal vez (una ligera dosis de ambigüedad, me permito comentar), me interese poco la opinión ajena porque a lo largo de la vida he comprobado que a todos les resulta difícil saber quién soy. Los detractores —que son los que menos me interesan—, no opinan sobre mí, me combaten con el silencio, y los adoradores ¡no dan una en el clavo!». ¿Reto a la pereza mental, fecunda contradicción, u objeción, de estirpe unamuniana?

En *Vuelta* la tesitura y dictamen sobre lo español, en torno a los españoles, coleando o difuntos, acerca de España, constituyen una de las conformaciones más definitorias de Rosa Chacel (conceptismo vertiginoso, emparejable al de Sor Juana Inés de la Cruz, que pertenece al mundo hispánico). Ambas propugnan la armonía como una impulsión, a más de insoslayable, apetecible. «También he leído los *Diálogos en el Limbo* de Santayana, y también la españolidad aparece allí en forma de cosa rara, algo así como una incomodidad o rigidez, muy diferente a la rigidez del puritanismo: ésta es adoptada o congénita, y él no la nota y cree que se mueve a su gusto». «El borriquillo va a la fuente, lleva la carga y no la siente». La visión crítica cobra, y no sólo en esta coyuntura, penetraciones de punzón.

Y al sesgo escribe: «Qué extraño caso el de Buñuel, qué mezcla de talento y de trivialidad». Y a resultas de un sueño, resuelve que ha tropezado con «otro género de ridiculez, que prefiero dejar para la *quijotización*» (El subrayado es mío, pues no señala un acusado rasgo de la conducta y escritura de Rosa Chacel: confío en que esta veta y vena atraigan autorizadas interpretaciones). Quijotización, ¿no puede estimarse como una trayectoria de sublimaciones —y condicionamientos— idealistas?

El reencuentro con España, en Madrid por lo pronto, facilitado por una beca de la Fundación March, no se nos muestra cual etapa de obra, como contemplación y examen, en tanto que puridad del regreso, sino con vario detalle (lo asocio con *La gallina ciega*, de Max Aub, que cubre, erizada, las reacciones del transitivo retorno y que exigiría lugar autónomo), sino el vario rastro de las reacciones personales de índole literario-social. La escritora continúa su tarea específica, en ocasiones subyacente a la cotidianeidad, de fabulaciones y reflexión. Se perciben los efectos benéficos del contacto real con sus fieles amigos y entusiastas admiradores. Su juicio marginador del exilio, en públicas ocasiones expuesto, la absolutamente prioritaria dedicación

los temas propios («El trabajo es lo único que me importa»), explica lo que respecto a la secundariedad del entorno le sucede, por ocurrir en sí. Los motivos seleccionables y la identificación presupuesta se convierten en literatura, hay que buscarlos, por ejemplo, más que a través de su retrospección *Desde el amanecer,* en *Barrio de Maravillas,* que me parece, cada vez con mayor prestancia, al igual *La sinrazón,* dos novelas básicas en nuestra literatura en la segunda mitad de este siglo.

Una obra reacia a la traducción, y sin embargo...

Cabe predecir, con el natural riesgo de yerro, que *Los pasos contados,* una de las más hermosas e importantes tetralogías de la moderna literatura española, sería una obra reacia a la traducción, salvo el último libro, *Los galgos verdugos,* que quizá se prestara a ello dados los eminentes valores narrativos y abstracción hecha de sus articuladas premisas de los anteriores, fraternos volúmenes. Y aquí la palabra volumen cobra un sentido de apreciación cuantitativa y cualitativa, en cuanto a contextura y dimensión.

No sólo el estilo —inconfundible—, de *Los pasos contados,* sino la forma y el método de construcción le confieren adicional originalidad. Corpus Barga aporta espléndidas novedades —que no fundarán escuela, que nadie alcanzará a imitar—, con su pecualirísimo talante relator. Cronista de una época enteriza —«a caballo entre dos siglos», como él subtitula este bien trabado haz de páginas—, analista muy agudo de la comunidad que le rodea, novelador de la propia, rica y móvil vida, albañil-arquitecto de una memoria dispersà, «memorialista», según la clasificación semántica que él eligiera, Corpus Barga consigue un sugestivo renacer de gentes, episodios y «atmósferas».

El tejido conceptual de su prosa se cifra en caracterizaciones y comparaciones: de las clases sociales, de las costumbres —castizas y entranjeras—, de toda una cosecha tipológica. Con una sobriedad que sería equiparable a la de Pío Baroja, menos plástica pero de superior calado y con firme pulso idiomático, diferencialmente intelectual y artístico. La fabulación de Corpus Barga en *Los pasos contados,* es indisoluble de las realidades, en presencias y rostros de su multiforme y prolongada coetaneidad.

Robert Escarpit —sabido es: sociólogo en las ramas parejas de la literatura contemporánea y de la revolución, en estas décadas, del libro de bolsillo—, afirmó recientemente que «el escritor debe ser primero periodista». Y no es que «el texto sea secundario» y «la comunicación lo sagrado», sino que el discutible establecimiento de prelaciones se ejerce, en concretos y señeros casos de manera simultánea, fluida. Tales las artes, paradigmáticas, de Corpus Barga. Lo por él expresado —remitámonos a sus artículos de corresponsal en la primera guerra mundial o acerca de «su» navegación transatlántica en el Zeppelin—, patentizan esa doble y·ensamblada vía.

La rememoración del «memorialista» Corpus Barga se distingue por la captación ágil y honda de la actualidad, que prestidigita en amena historia y eleva a conciencia de la forma pertinente. Así, la radiográfica descripción de la burguesía española —dinástica, no derivada de una mentalidad y práctica productiva— y, sobre todo, la

acupuntura del entramado familiar en aquel entonces, entreverán las pinceladas costumbristas, los públicos sucesos y su razonado dictamen —crítico o encomiador en sus justos términos, nunca de beata idolatría ni de viscerales rencores— de los literatos, en verdad de alto nivel, fidedignos exponentes del aquel tiempo, pléyade cuya conjunción hoy admiramos, máxime si con los encumbrados y notorios de esta época los contrastamos.

El encanto que gradualmente nos sugestiona en *Los pasos contados* obedece a la facultad retentiva y perspectivista, integradora por ende, que desarrolla Corpus Barga. Y al hecho, también modélico, de comprender que la misma atención merece el varón ilustre e ingeniosamente mordaz —verbigracia, Valle-Inclán— y el hombre y la mujer, sencillos, populares, pero de una pieza, sirvientes o artesanos, cocheros, anónimos y pertinaces noctámbulos y tertulianos, «agentes del orden»...

La vida que con tan orgánica justeza reconstruye Corpus Barga, adquiere en él tonos de gracejo e ironía, nunca acerbos, trazos matizadores. Su personalísima transcripción resulta aleccionadora en cuanto señala los atrasos, con la antañona tecnología y mecanización correspondientes: aquella España permaneció «a caballo entre dos siglos». Era un genuino microcosmos, basado en hábitos estratificados, pero en el que no se habían constituido «las masas», de acuerdo con el veredicto orteguiano y no se formulaba aún esa ambivalente subversión y el establecido trastrueque. Fisonomías consuetudinarias, nominadas, sin confusión posible, sitios y lindes que no se traspasaban. Un Madríd-molúsculo, circundado de inercias y con un espeso pretérito sin ventilar. Y de la sima de rutinas, de su lúcida recomposición trasciende Corpus Barga a la crónica de sabor y empaque artísticos. La realidad, escrupulosamente convocada, se nos aparece más novelesca que múltiples ficciones al uso y abuso. Y el salto de garrocha, en reserva, es un punto de arranque, en la conmoción del retorno, para nieblas y sueños, cimientos socavados, en Benalcázar, escenario narrativo por excelencia. A lo largo de la obra, sin brizna de pedantería, la cultura, nacional y extranjera, en un obligado ayuntamiento, no significa para él una mera brillantez letrada, muestra un humanismo palpable y asumido.

Avanzada la edad, con la destreza epistolar que también lo distinguiera, fija, como colofón, «la nada de las huellas, las huellas de la nada». La sentencia desolada, al arrimo de las supremas sombras, debiera antojársenos transitoria. Corpus Barga no sufre arrepentimiento alguno, le consta que su derrotero ha sido atractivo y fecundo. Y uno cree que no lo cambiaría por cacareadas, inauténticas celebridades. Prefirió, sin hiel, fundamentarse en sus venturas, desventuras y aventuras.

Los subtítulos, laterales a la caja del párrafo, en *Los pasos contados,* a veces extraídos del fragmento, comúnmente corrido, constituyen todo un acierto. Hágase la prueba en uno de estos bloques, leamos lo que de tal modo resume y vuélvase al lema cursivo y orillado. Esa experiencia corrobora una maestría poco propicia a cualquier mimetismo.

Cumple nos detengamos en algunos rasgos, indicativos claro, de los cuatro libros que, a tenor de la tónica apuntada, utiliza Corpus Barga en *Los pasos contados.* En tanto que andaluz estimo particularmente certeros sus juicios del sur en la ibérica pluralidad:

«El mediodía español siempre se ha entregado, igual que a los vándalos, a todo el que ha querido conquistarlo. No es una casualidad que todas las dictaduras en España vayan acompañadas de una supuración, escribo bien supuración, no superación, del flamenquismo. Es que la herida sólo está cerrada y corrompida para los otros. En el fondo auténtico andaluz, la aceptación de la conquista es una captación que impregna, transforma y acaba por vencer. Ha sido un modo de defensa. Qué fuerzas telúricas no requiere semejante táctica. Pocos países pueden permitirse tal lujo e idiosincrasia. Galicia, allá en la Edad Media, enfrenta a Santiago de Compostela con Roma y, evidentemente, es vencida. Andalucía se deja conquistar por la Roma cristiana, como por la pagana y, lo mismo que tuvo su filosofía y su poesía latinas, tuvo sus dioses católicos, hizo de la Virgen una gloria macarena y de Cristo una pena de copla. La región de España que presenta el hecho más diferencial, como se decía en el tiempo de los separatismos es, sin duda, Andalucía. A un andaluz cerrado, no obstante carecer éste de un idioma diferente como el catalán o el gallego o tan distinto como el vascuence, le entiende menos un castellano que a un gallego o a un catalán y no lo entiende más que un labriego vasco que hable en su lengua vernácula. No se nota en España tanto la singularidad andaluza porque precisamente es lo que se ha dicho más general. Lo andaluz llega, se siente, hasta en el Pirineo y el Cantábrico, mientras en Andalucía no deja rastro lo catalán, lo vasco o lo gallego.»

(Y esta caracterización de Andalucía quizá ilumine el «arranque» de los *Recuerdos y olvidos,* de Francisco Ayala; sus años formativos con la Alhambra en el horizonte asible, ambiente cultural y atemperador de neta condición terruñera, de típica receptibilidad granadina, que el escritor, rememorador, no manifiesta sino en plano complementario, al igual que su sentido artístico de universalidad lo hace despegarse, en argumentación particularizada del fenómeno multiforme, pero siempre determinante, del exilio. «Su familia» y «el mundo de su infancia» adquieren especial y explicativo relieve. Ya volveremos sobre el tema al hilo mesurado del tejer ayaliano.)

Otra cualidad distintiva de Corpus Barga es su ilustrador gracejo, en cualquier ocasión sin excesos ni escatimeces. De la respectiva modalidad de su prosa:

«Doña Isabel y doña Eulalia eran amazonas, no a horcajadas, ahorcando a la montura como los hombres, sino a la inglesa y romántica manera que, aligerando el modo clásico de montar la mujer con las dos piernas de un lado, siluetaba lo contrario de un robusto centauro, la esbeltez femenina de un insecto. El romanticismo hizo que no hubiera mujer fea a caballo. Su postura parecía la cifra de un enigma.»

Y podría citar centenares de expresiones en ese apartado de grafismo y destello catalogables. No entiendo cómo no se recuerdan a menudo frases y períodos de Corpus Barga para los didactismos literarios en acopio de modelos y en los departamentos universitarios consagrados a investigaciones de materias tan poco homologables o disímiles, a la postre. ¿No se desaprovechan así letras, filosofías y hererodoxias en ese terreno?

Vale la pena apuntar la graciosa definición de «aquel Madrid del viceversa», de marcada impronta galdosiana, que no por eliminado de la circulación pugna por rebrotar y avecindarse a pesar del rodillo de las modas flamantes y atuendos desnatularizadores, y por extravagantes indiferenciados. Tampoco sería preceptivo

reducir el brotar natural de la veta imaginística de Corpus Barga a un solo registro, porque, vale esta metáfora, «daba trallazos en el lomo del aire».

O bien, el modo certero de revisar, sobre el terreno de la experiencia, en cada circunstancia, la relatividad y nupcias del fantasear y reproducir, de aprobar, por pereza mental, lo simplemente admitido:

«La clarividencia de los niños, a quienes los grandes no creo que los engañen tanto como se engañan los grandes entre ellos, haciéndome ver pretextos en lo que nuestra madre me decía, hizo que no me asombrase lo insólito de la determinación que se tomaba con mi persona, además de que me importaba poco, se desvanecía para mí, metido como me hallaba en las historias de Félix Sedano, abolicionista de la realidad; las novelas verdaderas, la literatura, se sobreponen por la imaginación a la novela que llamamos comúnmente vida, pero es cuando se imagina una realidad más vital», reflexión que surge asimismo en la autobiografía —tramo de la niñez— de Elías Canetti, *La lengua absuelta.*

Cuando bautiza Corpus Barga el segundo tomo de *Los pasos contados,* con propósito ambiguo, satírico e indulgente, *Puerilidades burguesas,* ¿qué intención le anima, qué juicio implica? ¿No será la caligrafía precursora y rasgañuda del adolescente, que oscila del colegio a los espectáculos, a lo que él denomina «la guerra social»? Aquí la presencia fraterna de Rafael reviste una prestancia de sombra que del cuerpo emana. Telones de fondo, la guerra de Cuba y sus despojos humanos, el hecho harto significativo de que la burguesía en ciernes «fue formada por la pequeña nobleza, no por el pueblo ascendente». He aquí una de las brújulas —con otras anteriores, de los Reyes Católicos al epiléptico arbitrismo, heredado de nuestro siglo XIX— de la penúltima decadencia nacional. El hecho de que «todos seamos novelistas sin saberlo, la transferencia de personalidades es el secreto del novelista», infunde a la sazón descriptiva, de realidades y anécdotas, un especial encanto al decir de Corpus Barga, que su aderezo literario, imbricado, bien pudiera ser coloquial. El escritor resaltó, en declaraciones, que la edad reseñada, traspuesta la niñez y muy en albor la hombría, gira, principalmente, en torno a la sexualidad. Lo que dio pretexto a la censura para cercenar el tomo II de su obra, pese a constituir la médula evidente de ese tiempo humano, tan decisivo. De ahí que el capítulo más significante sea *El descubrimiento de Venus,* lo que supone ansias, temblor, expectativa, otra visión para considerar a las gentes y sus relaciones, el signo de lo carnal, al que los «mayores» se subordinan con visos de mal llamada clandestinidad.

Hacia 1906 sitúa Corpus Barga con *Las delicias* la crónica madrileña que centra el tomo III de *Los pasos contados.* Ya es un mozo de dieciocho a diecinueve años. Curioso el modo en los capítulos iniciales de emplear una táctica de diálogo salmodiado, con apoyaturas sonoras y monótonas. A diferencia de la canónica frase corta de Azorín, puntos suspensivos y guiones logran peculiaridades más ágiles y vistosas de la perseguida sobriedad, un módulo entrecortado. Y también resulta instructivo que Corpus Barga aproveche cualquier circunstancia favorable para explanar sus teorías de la novela, el género, sospecho, que más le hubiera agradado cultivar directa, continuamente.

«—Te voy a dar una respuesta matemática —dijo, evidentemente, para aplastar su

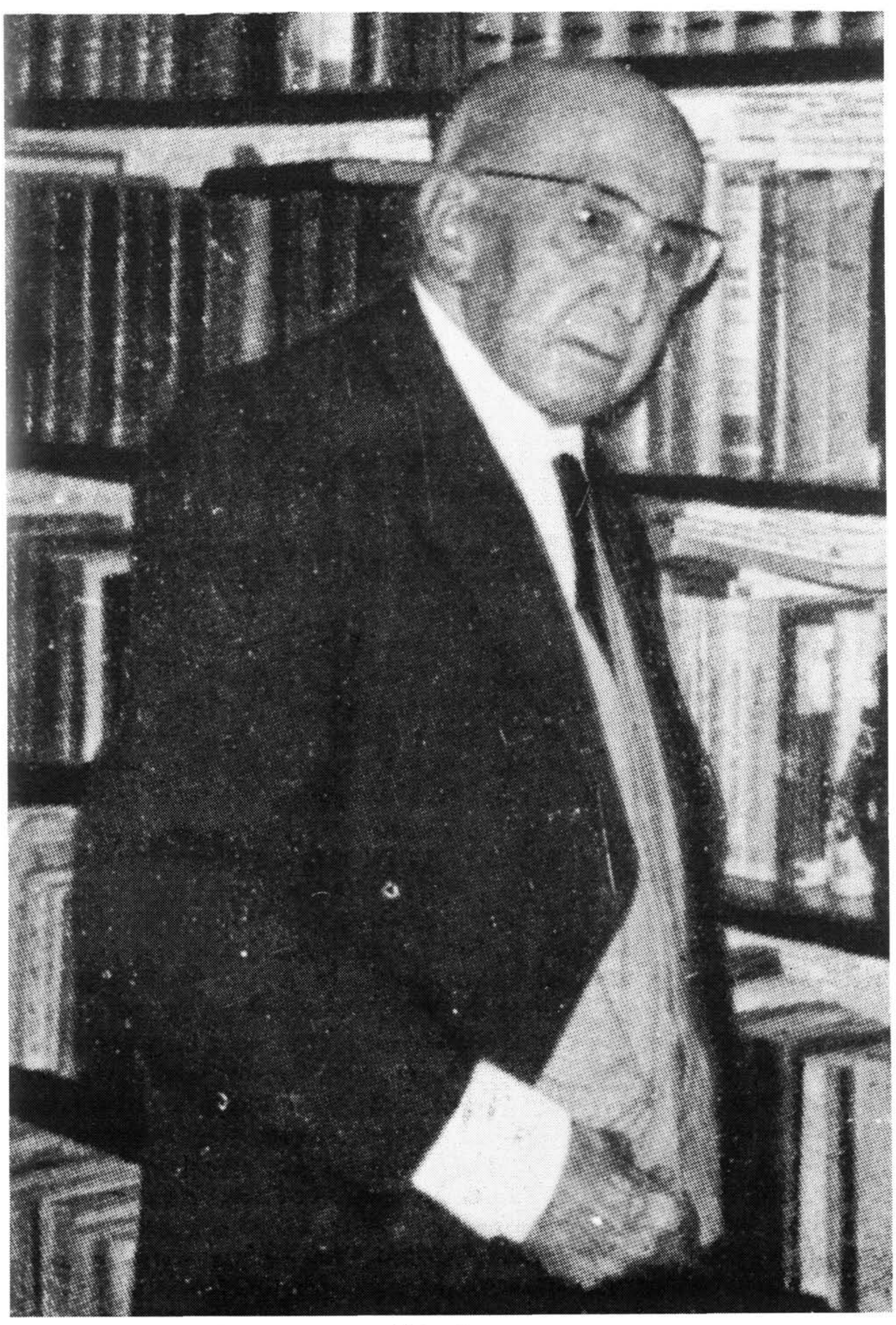
interrupción—, desconoces la figura geométrica que forman los puntos de vista que puede tener un autor de novelas. El autor puede estar en todas partes, ver en todas direcciones, por dentro y por fuera; es el todopoderoso. O está solamente y siempre junto a su personaje, a cada uno de sus personajes, los sigue a todas partes, y entonces únicamente ve y sabe lo que pueden saber y ver éstos: es el relator. O está dentro del personaje: es el analista. También puede ocurrir que el personaje esté dentro de él: es el caso del que escribe esas novelas que se llaman memorias, confesionadas, diarios, autobiografías; el autor aquí sería casuista si el caso fuese especial, pero es el de todos los novelistas que crean a sus personajes, los llevan dentro; los creadores en la novela no son los que se creen todopoderosos como Dios, por amplios que sean sus poderes, ni los relatores por mucho que observen, ni los analistas por agudos que sean, sino los que ponen algo de sí mismos. Cada una de esta clase de autores tiene su clase de lectores y su manera de relacionarse con ellos, su manera de escribir.»

Lo que trasluce sus propósitos y ambiciones, desviados y circunscritos lamentablemente para nuesta literatura de firme ficción. «He pensado escribir y llevo todavía metida en no sé qué parte del cuerpo, la novela de esas masonerías involuntarias que forman los usos, los juegos, los vicios, las manías y las religiones, como son: las amistades de los cafés, del bar, de los medios cotidianos de locomoción; la internacional de los ajedrecistas, el cosmopolitismo de los invertidos, la universalidad de los filatélicos, etc.» Y prolongaba estas manifestaciones al afirmar: «en las ciudades hay múltiples asociaciones tácitas que los sociólogos no estudian y los novelistas no imaginan».

Corpus Barga fue siempre consciente de la grandeza y servidumbre de su sabroso madrileñismo, españolismo en suma, lo que corrobora mi criterio sobre la relativa inviabilidad de que estas memorias noveladas mantengan sus cualidades y atractivos en versiones a otros idiomas.

«Las calles admiten nombre de personas en su historia natural, en su toponimia; el error de ponerles nombres personales sin referencia con el lugar, por el simple deseo de glorificar a las personas nombradas, es el concebir la historia sin la geografía. La historia concebida así hace artificiales a sus glorias. Algo queda de las carretas cuando se sube la calle que las nombra; nadie piensa en Isabel II al atravesar la plaza de este nombre. Perdone el lector no madrileño tantas divagaciones madrileñistas que en el supuesto mejor sólo pueden interesar a los madrileños, sin embargo, de que para hacerlas pasar me he esforzado en presentarlas bajo aspectos hasta cierto punto universales...»

Además, téngase en cuenta por los lectores, para «Los pasos contados», que el autor fijó su especialidad en el periodismo literario, cuando tantas cualidades, temas, héroes y antihéroes había cosechado, en su vagabundez, y que ojalá, insisto, hubiera destinado, principalmente, a la narrativa en sentido estricto. Entonces, conjugaba un siglo augural pomposo, que ahora va de capa caída y descosida, lo que induce, en ese trance, a Corpus Barga a reproducir, a recrear más bien, el lenguaje barriobajero, un tramo que sobrepasa la arnichesco, de ligazón silábica, extremada esa decantación o a ocuparse de la clásica habla, de cierto sabor teresiano, del linaje de San Juan de la Cruz, de nuestros quietistas, cita obligadamente extensa:



Corpus Barga.

«Estos dos pilones se hinchan de agua de diferentes maneras: el uno viene de más lejos por muchos arcaduces y artificio; el otro está hecho en el mismo nacimiento del agua y vase hinchiendo sin ningún ruido; y si es el manantial caudaloso, después de henchido este pilón procede un gran arroyo, ni es menester artificio, ni se acaba el edificio de los arcaduces, sino siempre está procediendo agua de allí. Lo que viene por los arcaduces es a mi parecer los contentos, que se sacan con la meditación, porque los traemos con el entendimiento, y hacen ruido si ha de haber provechos. La que viene de su mismo nacimiento véase revirtiendo no sé hacia dónde ni cómo ni con qué deleite hasta llegar al cuerpo, todo el hombre exterior goza de este gusto y suavidad y entiende una fragancia que le llega del interior como si tuviese un brasero donde se echasen olorosos perfumes. Es verdad, yo he pasado por esto, con la memoria, la inteligencia y la voluntad embebidas y como espantadas... En este camino a conocerse a sí mismo, quien menos piensa y quiere hacer, hace más; cuando por este secreto camino parece que empezamos a oírnos, entonces es bien callar. Estas obras interiores son todas suaves y pacíficas; y hacer cosa penosa, antes daña que aprovecha; llamo penosa cualquier fuerza que nos queramos hacer, como sería pena detener el aliento. El mismo cuidado que se pone en no pensar nada, quizá despierte el pensamiento a no pensar mucho.»

Harto conocido es un ingrediente básico de la mentalidad social y moral de Corpus Barga, su simpatía por un anarquismo idealizado. Y al tratar de esta erupción incontrolable, al final, atina en la premonición:

«—...Y la inferioridad política de España explica la fuerza que aquí tiene el anarquismo. Los políticos, los periódicos, la sociedad aquí son también anarquistas. Son la anarquía mansa. Usted mismo es un ejemplo muy característico de anarquista.

—A mí, las bombas de Barcelona me interesan por el misterio, por lo folletinesco. Y los anarquistas, por su fuerza de hombres de acción.

—Es lo más europeo que tenemos en España. Nuestro siglo va a ser, lo es ya, el siglo de las bombas.»

En *Los pasos contados,* fruto de un excepcional cronista literario, el cuarto volumen con que se cierra la obra impar (los apéndices que como tales se han agregado y que describen figuras representativas o brillantes quizá podrían haber formado un libro específico, netamente epilogal, a pesar de las muchas páginas inconclusas o apresuradas, ¡esa angustia del término vital amenazador!, donde faltan revisiones y perfiles detallistas.)

«Los galgos verdugos»

Es con profunda tónica autobiográfica, el más novelesco. Porque los tiempos se entrecruzan y la mirada y los sentires que pretenden (patetismo al canto, por pudor literaturizado), reconstruir la realidad situacional de su casta —ámbito, protagonistas, trama que aúna lo palpable y los otros sentidos— y un rumor de fantasía e imaginación, ante la casa solariega de Benalcázar, petrificación de la ruina, voces supervivientes pero capaces de resucitar, en estremecidos vislumbres, la prestancia y los entresijos del pasado.

Este carácter lo presupone ya el fantasmagórico, vivaz y alicaído diálogo ferroviario en que el libro se abre de capa. ¡Hasta qué punto se mezclan aquí la convicción y la relativizada incertidumbre! El mero recorrido por sus ondulaciones sería inapropiada glosa para este hondo contexto. Baste señalar que en el despliegue y articulación narrativos representa una de las más emocionadas y renovadoras creaciones de la novelística española del siglo XX. Escasas veces vibró de esta suerte, en cabal contar, el retorno transitivo del anciano escritor exiliado.

Los andaluces en el género rememorador

No fue cabo suelto y tampoco casual, sino deliberada referencia haber traído a colación el buido juicio del madrileñísimo Corpus Barga sobre Andalucía. Porque una singularidad cultural tan rica, y en no pocas ocasiones ilustres mal interpretadas como las de aquellas tierras y gentes, de mi origen, ofrecen una orientación bien apreciable del género rememorador, en los últimos años de España y de sus descoyuntamientos y armonías.

Es, al menos, importante reparar en que —lo mismo que en la procedencia del destierro— muestren indicador predominio numérico andaluces de pro, los escritores que también nos brindan y con sabrosos jugos diferenciales, crónicas y cuadros autobiográficos y óleos de los avatares que protagonizaron, compartieron o reseñan. Datos a considerar su posición inicial de miembros de familia de clase media, desahogadas y luego venidas a menos, por lo común. El centralismo los desplaza, a casi todos en primera fase, a Madrid, a los magnéticos estamentos alfonsinos, teatro de las vocaciones en liza y soñado imán de la fama concebible, a la sazón. Y salvo un caso, de fijación y edad, les mueve, ideológica, intelectual o éticamente, por elección y destierro, una inquietud viajera que concreta su asunción, generalmente latinoamericana, gracias a un anhelo universalista, en lo literario y en lo humano.

Rafael Cansinos-Asséns —nacido en Sevilla—, con portentoso don de lenguas, que lo especializa y hasta cierto grado confina en célebres traducciones, puede estimarse, por el peso de los años y las urbanas nocturnidades, el patriarca. Nos deja uno de los más fidedignos testimonios del todavía copioso sector de la bohemia, reminiscente, flecosa, que abarca (en trance de extinción, con sus lepras de anacronismo) en lo aparecido o en vías de publicación, de 1882 al comienzo de la guerra mundial. Justo su título, que quizá otros concibieron para sus adentros: *La novela de un literato.* De cabal complementación el subtítulo (hombres, vidas, efemérides, anécdotas) al que clavan banderillas los socorridos puntos suspensivos. El buen amigo Jaime Maestro Aguilera nos comentaba, no ha mucho, que en la época del ocaso de Cansinos-Asséns fue, acompañado por un condiscípulo (averiguado el domicilio, gracias a la guía telefónica) a expresarle su reverencia por las versiones de maestros de la literatura universal, que a su pluma y conocimiento y laboriosidad se deben, en las «obras completas» editadas por Aguilar, para la jugosa venta a plazos. Tan absoluto era el olvido en que Cansinos agonizaba lentamente, en la decoración de un mobiliario vetusto, pero que aspiró a ser pomposo, que los recibió con efusión, entre asombrado y conmovido.

Granadino Francisco Ayala, aunque él no lo considere uno de sus caracteres determinantes, quizá en ello radique su inclinación de adaptar en sí y adoptar para sí lo iberoamericano. Algo incuestionable, pero que ofrece una plausible modalidad de su talante, de pareja manera que su catalogación del exilio como accidental y secundario («no fue tan duro como se ha dicho»), lo que contradice, palmaria la buena ley, las porciones nutricias de su «corpus» narrativo de mayor significación y enjundia. Y al presentar sus *Recuerdos y olvidos* define:

«La biografía de un escritor son sus escritos mismos. En ellos se encuentra el sentido de su existencia y si la noticia de tales o cuales pormenores sirve para algo será acaso para ayudar a interpretarlos.»

Opinión que armoniza con la de José Moreno Villa, al escribir éste en 1944:

«Las mejores biografías de los artistas son sus obras. En ellas están fijadas sus vidas, sin comentarios ni errores.»

De la Andalucía Oriental: Francisco Ayala, espíritu de adentrada tierra y circundantes montañas; José Moreno Villa, con una infancia de cara al mar plácido y en predisposición viajera.

Literatura, traducciones, fabulación

Los occidentales, por lo pronto Rafael Cansinos-Asséns, que se preciaba —y hasta cierto punto magnificaba e inventaba— de sus antepasados judíos, un modo de asentamiento histórico, el mito inspirador y, a trechos, un clima interior de paraíso comunal perdido. (Rafael Alberti sabe unir su ascendencia italiana con las sales y destellos que habrían de modelar su talento y garbo —letrados, cantados— en el Puerto de Santa María, lo gaditano sumo, más los acentos de «la libre pronunciación andaluza».)

Nuevo subrayado, de general aplicación, tras mis humanas versiones del Sur.

La lectura del tomo I de su *Novela de un literato* y del segundo continuador volumen —al que sólo he podido acceder, a fines de 1983, en pruebas de página— encarece que su obra, exponente de una acepción moderna del género memorialista que nos ocupa es, atenida a su carácter de grabados, rayanos en costumbrismo, una radiografía de época, un testimonio histórico.

Porque la impresión última, reveladora, es que al cabo de su coloreado desfile de personajes con ínfulas protagonísticas, éstos no pasan de ser subalternos y hasta corales, un cúmulo de anécdotas y una galería de semblanzas, que revisten un corte teatral, comparecencia y mutis; a lo que hemos asistido, sobre todo, es al hervidero de una sociedad paciente, de acrecida, retorcida picaresca. Y nos atenaza la sensación de que los colgajos periodísticos crean en ánima y entorno matritenses el juego centralista de la capital del Reino y el bisuteril deslumbramiento que en los provincianos proyecta; constituye un diagnóstico colateral, en múltiples ocasiones de sobria crudeza, índice de una comunidad podrida. Y la insistencia —anecdótica— de trazos despiadados, acusadora de gentes y gentecillas— de Cansinos-Asséns, de envidiable perspicacia y sabroso estilo, a trechos y baches un tanto desaliñado y repetitivo en aferrarse a los límites de ese mundo noctámbulo, pedigüeño y cambala-

chero, no advierte la gran transformación colectiva y personal que, a despecho de un régimen de compadrazgos, se operaba, germinando. La vida española, para él confinada en los círculos de la Puerta del Sol y en los cafés y tascas de las calles y callejas aledañas, representaba un fenómeno insular.

Quizá las líneas calificadoras de este poblado y vocinglero mural, que no obstante los reparos enunciados posee las virtudes de la amenidad y es fiel reflejo de una coruscada decadencia, se basen en la pasión literaria que vertebra el entero existir de Rafael Cansinos-Asséns, al arrimo de la sensibilidad modernista, propicia a los derivados «ismos». Dentro de las artimañas, trampas y competitividades del letrado gremio, el poliglotismo aseguró la subsistencia de aquel escritor nato, a costa de un trabajo ímprobo y del parcial sacrificio o aplazamientos en ristra de la propia expresión. Una condicionada posición económica que difería de los acomodados y encumbrados colegas y le permitió mayor libertad de juicio y decisión. Y añadió una óptica implacable de los «hampones» que pululaban en derredor.

«Hampones», el encuadramiento despectivo a que apela frecuentemente, condenatoriamente, Rafael Cansinos-Asséns y entronca con su pulcritud, también física, que lo distancia de los proliferados sablistas. Para él, la limpieza es casi un predicado ético.

¿Se hallan bastante diferenciados, en la acepción de Cansinos, esos hombres, apenas nombres, que mordisquearon, so pretextos poéticos, narrativos o teatrales o de cambiante crítica, aquella falaz actualidad y los postulados que esos tiempos —vuelve, en sordina, el período de transición— nos legaron? ¿Concede la merecida y detenida atención a Valle-Inclán, Galdós, Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Ramiro de Maeztu, a los hermanos Machado, a Ciges Aparicio, Zamacois y Felipe Trigo? ¿Acaso no los empareja, en espacio y captación, con figuras ya de cera, menores, destinadas, fatalmente, al olvido? Cierto es, asimismo, que en varios casos le mueve un propósito reivindicador, plenamente confirmado en el cedazo de los años, aun cuando los «expertos» y lectores de hoy persistan todavía en ignorarlos. Así ocurre con Salvador Rueda, Roberto Castrovido, Alejandro Sawa, para citar escritores de muy distinta entidad. En cambio, ¿quién sería capaz de resucitar ahora la pródiga y «sonora» versificación de Villaespesa?

Capítulo aparte reclaman las opiniones de Cansinos Asséns sobre los diarios de aquel turbio tiempo y acerca de los periodistas que los realizaban. Pone al descubierto los entresijos de las correspondientes empresas, como tales, esperpentiza la fauna de sus redacciones, los nexos —oposición incluida— con los poderes constituidos, los partidos de turno, marca de la Restauración, y los hábitos nada ortodoxos que predominaban. Y uno se pregunta si los historiadores de cuño reciente, tan rastreadores —campos de su barbecho— de hemerotecas y asequibles epistolarios, han parado mientes en la espesa atmósfera que «la novela de un literato» trasunta. Y de pronto, con bondad por él reconocida, comparece «Fabián Vidal», que pasadas las horcas caudinas de *La Corres* dirigió desde su fundación *La Voz* y murió, colmada carrera, en su transtierro de México. Azares y avatares, para citar extremos de *El País* (originario) y *ABC*. Probablemente inmodificadas ahora en esencia las cabeceras y las actitudes.

La fobia de Cansinos-Asséns asestada a las mugres y hedores del cuerpo, a la

vestimenta, se manifiesta también en el empleo zahiriente de los diminutivos, que aplica a los nombres de pila o apellido propicio, como minusvaloración. Más que campechanía, desdén: «Andresito» (Andrés González Blanco), «Astranita» (Astrana Marín). Ello casa con su intrepidez idiomática, véase «convulsionario». Y en otros órdenes, las «Reacciones irracionales», a compás de los tipos que se le cruzan, y con dosis de menospreciadora crueldad, que le provocan algunos «compañeros» de pluma. Por ejemplo, una de sus tarascadas, que remacharía después con sangrante y denigratorio episodio, marca su diferencia de varón alto y gallardo, respecto a un achaparrado colega que fue siempre un alma de Dios y republicano consecuente padeció con el franquismo persecución, marginaciones, cárcel y destierro. Ni un adarme de comprensión: «Diego San José, otro *diminutivo* (mío el subrayado) de hombre, pequeñajo, feo, chato y desgreñado, que parece un enano de Velázquez y escribe en *El Liberal* evocaciones del Madrid antiguo, siguiendo las huellas de Répide, pero en un estilo avellanado y burdo, lleno de arcaísmos como «aquesto», «esotro» y empleando siempre la frase de «nuestro señor el rey don Felipe, que Dios guarde». Diego San José, «Dieguito», es un hombre algo absurdo, del que Andresito habla con cierta sonrisa irónica. ¿Por qué tanta saña?

Ello no empece para que Cansinos-Asséns se distinga por sus cualidades de retratista (abstracción hecha de ciertos gratuitos encoños, que injustos y desconcertantes suelen ser). Y por estas vividas memorias desfilan —estáticos o guiñeros— sinnúmero de individuos, aprehendidos en sus rasgos intransferibles. Así, el reiterado «Biedma, fotógrafo», que es «muy pulcro» (y nuestro autor se esponja, fraternal) y atento como hombre acostumbrado a tratar clientes finos y pedirles una sonrisa ante la máquina (¿boga de la greguería?); «un escritor extremeño que se llama Cascales Muñoz, un hombre bajito (reflejase la exuberancia comparativa), de cara fofa y ojos achinados, de hablar salivoso, al que todos tratan con benevolencia guasona, haciéndole con el apellido chistes que él soporta con toda ecuanimidad. Cascales es un erudito, un arqueólogo y un adorador del vino de Montilla y las huevas de atún».

Basta un capítulo para poner en solfa a la Academia, presidida entonces por don Antonio Maura, o un somero apunte es suficiente a efectos de minimizar la famosa tertulia de Pombo («presbiterio») y a su inventor y señor, Ramón Gómez de la Serna, al que Cansinos no analiza ni justiprecia. Igual le ocurre con el Madrid cercado por un perímetro pueblerino, sin barrios afluyentes ni vastos arrabales, que es, en uno de sus sentires, «un mar muerto, viscoso y enervante».

En aquella Villa y Corte, los naturales o sembrados ingenios pierden pronto la espontaneidad, y al reunirse y encontrar víctimas propiciatorias se les agrian y repuntan los humores. Lindan con lo sádico al concertarse, diluida la responsabilidad. Entre las facetas que Cansinos registra, ésta de las organizadas burlas e irrisiones descubre —deplorable ejemplo el de los banquetes de homenaje que persiguen el escarnio— una de las constantes temperamentales de los carpetovetónicos.

Probablemente, una de las contribuciones más estimables de Cansinos en su *Novela de un literato* sean los haces de atisbos y siluetas dedicados a los escritores que en el mundillo de las letras lograron efímera celebridad y alguna que otra resonancia popular (perdóneseme la asociación de ideas, petardismo equiparable a los

Vizcaíno Casas, hoy) se consagraron a los temas y situaciones por el público grueso requeridos, los eróticos, que traducían vitales inhibiciones, prejuicios dominantes. Lo que se denominaba sicalipsis —¡oh, santos inocentes!— y que en la actualidad se perpetra mediante textos de gusto estragado y método acumulativo. Mientras, Felipe Trigo se suicida, las timbas ejercen su destructora seducción, fallece el autor de *Juan José* (¡sobrados materiales para caprichos neogoyescos!)

A manera de curiosidad, en torno a los años veinte, debió establecerse la genialidad que Borges confirió a Cansinos-Asséns, en detrimento interesado, maligno, de otras notabilidades hispánicas de aquellos años. Encuentro recogido de esta suerte:

«Atraídos por el fragor del ultra, llegaron a nuestra tertulia del Colonial varios escritores argentinos, unos muchachos jóvenes, que simpatizan con las nuevas tendencias estéticas.

Jorge Luis Borges, un joven alto, delgado, con lentes y aires de profesor. Viene de recorrer Europa en compañía de su hermana Norah, que hace unos dibujos muy modernos. Ha estado en Alemania, es políglota y tiene un enorme fondo de cultura. Aún no publicó ningún libro, pero ya en su país se hizo notar por su colaboración en revistas literarias.»

En cuanto al lenguaje —crónica, rápido estilo—, Cansinos intercala, y no a ojo de buen cubero, expresiones que podrían ser avances —larvas— del «cheli» vigente y abocado a cercana extinción. No le hubieran ido mal esos pujos de populismo a uno de los fantoches achulapados que suscitaron la justificada antipatía de Cansinos: El Caballero (Carretero, rectifica él) Audaz. Una de las estampas más felices se refiere a un incipiente movimiento sindical, periodístico, inspirado y apoyado por la Casa del Pueblo: «De pronto salta al escenario la corpulenta figura del *Caballero Audaz* que estaba no sé dónde confundido entre los grupos. Alto hasta parecer un gigante sobre aquella pena del tabladillo, arrogante, gordo, bien vestido con su chaleco de fantasía, con sus botitos, como un socio del Casino de Madrid, el arribista que debe su fama a esas noveluchas eróticas como *Alma desnuda* (cuyo título más justo sería *Cuerpo desnudo)* y su lujo llamativo y vulgar, su abrigo de pieles, sus sortijones y su alfiler, a su casamiento con una cocotte menopáusica, *El Carretero Audaz*, con su vozarrón plebeyo, de labriego andaluz, arremete, despectivo y retador, con los oradores que lo han precedido...»

Nota diferencial de Rafael Cansinos-Asséns es que, salvo en los comienzos de niñez y el irreprimible despertar de una vocación literaria, ubicado ya en la brega de Madrid —Sevilla sólo un dato referencial— apenas habla de sí y de la génesis y derrotero de sus trabajos, los laboriosos y absorbentes de traducción incorporados. Que yo sepa se desconocen, como conjuntos, sus artículos, textos críticos y ensayísticos y las creaciones propiamente dichas, sean cuales fueren sus extensiones, de ecos ni pizca. Testigo de cuerpo entero y jornada completa margina la complacencia de su expresión y nos resulta plenamente incurso en el paradigma stendhaliano.

La certera visión de Francisco Ayala

Desde ángulos contrapuestos, la certera visión de Francisco Ayala en *Recuerdos y olvidos,* que exige reproducción íntegra:

«¡Personaje extraño si los hay este Cansinos-Asséns! Con su enorme corpachón parecía venir de un mundo remoto, desde el que asomaba sólo a ratos para retraerse en seguida y hundirse en una especie de sombra con olor a humedad y a rancio. A lo que parece, rebuscando en el pasado sevillano de su familia, había encontrado —pues quien busca encuentra— antepasados judaizantes, y desde ese momento se entregó con apasionada vocación a cultivar la nostalgia literaria que había llegado a constituir una boga en la España de su tiempo. Fruto de esa pasión suya son sus libros, que exhiben títulos tales como *Psalmos, El candelabro de los siete brazos, Las luminarias de Hanukah* y otros por el orden. En ellos desplegó —seguramente en conexión con ciertas corrientes modernas, todavía no agotadas en su juventud sevillana— un estilo que, por su riqueza, esplendor, brillo, colorido, suntuosidad, delata el trato familiar que nuestro escritor sostenía con las lenguas orientales. Imagino que durante la época franquista, ese inocente judaísmo literario de Cansinos —ocasión antes, según se decía, de trifulcas con sus dos hermanas, solteras y beatas, cada vez que un sefardita acudía a visitarle en su casa del viejo Madrid—, sería causa ahora de serias inquietudes para él, no sé si de efectivos disgustos, dado el antisemitismo —también literario, pero éste, nada inofensivo— que el régimen había copiado de su modelo nazi. Lo que sí sé es que, recluido siempre, encerrado en su casa de la calle de la Morería, pasó Cansino-Asséns los últimos años de su vida trabajando como traductor, y que a su esfuerzo casi increíble debemos las versiones directas de *Las mil y una noches,* y de las obras completas de Goethe, de Dostoievsky...»

En cambio, y es otra forma de autenticidad, Francisco Ayala, en sus *Recuerdos y olvidos,* con tan razonada expectación aguardados y harto merecido insólito éxito —crítica, público, reconocimiento oficial— sí nos informa con mayor dimensión de los componentes familiares y sociales de su sensibilidad, de su conexión casi orgánica con las letras, de las individualidades que sectorialmente trató, en el mundo intelectual y universitario de aquel entonces, ya tan alejado de una bohemia en desfase, equívoca. En estos aspectos colindantes, señaliza sus «simpatías y diferencias» —para recurrir de nuevo al capitular concepto de Alfonso Reyes—. Pero, además, y en ello extrema, elegantemente, la objetividad, Francisco Ayala nos sitúa su obra, concretas fechas, en un tiempo discernible y en la orteguiana circunstancia de su yo.

Por sus dotes de reflexión y percepción, poseedor de temprana madurez, valor distinto desde flamantes cánones, natural fue que Francisco Ayala se vinculara a *Revista de Occidente* e integrara el selecto grupo congregado por el autor de *La rebelión de las masas.* Como comprensible es que en los albores de la República se apoyara, al salir del cascarón nacional, en la cultura alemana —el espíritu y el burbujeo de Weimar todavía—, predominante en aquellos círculos. (José Moreno Villa lo experimentaría también, mas con aprehensión y distanciamiento diferentes.)

Si Rafael Cansinos-Assens es un fervoroso portavoz del modernismo, Ayala

representa el movimiento hacia la modernidad y su aleación, rediviva, con el entero repertorio de nuestros clásicos.

De manera siempre puntualizadora, preceptiva, Ayala al concebir y redactar sus *Recuerdos y olvidos,* define los principios genéricos que en sus *Memorias* habrán de guiarle, normativa que los demás omiten o rozan.

En declaraciones y entrevistas, en la Introducción al tomo I de *Recuerdos y olvidos («Del paraíso al destierro»),* Ayala es consciente de que domina su temática y no se deja llevar por las consabidas tentaciones y elude lo que puede ser nutrición para paladares morbosos, incitaciones del desequilibrio egolátrico o severidad fiscal, los meros escapes anecdóticos. Explica su tesitura e intención de esta suerte, no exenta de ironía como rúbrica:

«Le sugiero (a Rosario Hiriart) por mi parte que aguarde un poco más y así podrá trazar por fin una biografía completa, pues mientras uno alienta no cabe establecer todavía el perfil definitivo de su vida; y además, el episodio de la muerte ofrecerá de nuevo excelente ocasión y aun mayores auspicios para la publicación deseada.»

Y a renglón seguido, añade:

«Pero cuando ese alguien es, no un caudillo político o militar, sino un hombre que por mucho que las circunstancias hayan podido zarandearlo, se ha dedicado al ejercicio de las letras y esto de manera retirada, secreta casi, entonces el relato de los hechos externos cuya peripecia jalona la sucesión de sus días tiene que parecer insípido, insignificante y desprovisto de interés público. La biografía de un escritor son sus escritos mismos. En ellos se encierra el sentido de su existencia; y si la noticia de tales o cuales pormenores anecdóticos sirve para algo, será acaso para ayudar a interpretarlos.»

Razonamiento plausible. Sin embargo, la recapitulación existencial que unas *Memorias* implican, no iluminan desde el protagonista, determinados relieves, motivaciones y trances gestatorios de su obra. Sus palabras, al aquilatar hechos emotivos, rutas mentales, artísticos enfoques, en pluma o tecla del autor, ¿no ayudan a revalidar o enmendar, a los lectores y especialistas, ciertas directrices de sus libros?

Y cuando Francisco Ayala indica que «esta capacidad de integración —que, por lo demás, es sólo relativa, pues se combina con una cierta reserva distanciadora— debe de pertenecer a su natural índole», ¿no hallaremos aquí una de las claves de la «oblicuidad» narrativa que en su carácter y noción resaltará la perspicacia crítica de Andrés Amorós?

Francisco Ayala expone, de modo gradual, toda una actitud de peculiares tonos y ya la denominación general de su obra nos incita a suponer. Y abre así un arco de alternas luces y sombras. Y al subtitular el primer tomo de sus *Recuerdos y olvidos* entendemos que el término «paraíso» está referido a la infancia y desemboca en el «destierro», orillando la calificación, entre esos extremos de la etapa formativa en el citado libro convincentemente descrita, así como trances y logros intelectuales, docentes y literarios.

La tónica se bifurca, siempre ponderada, en su relación con Ramón Pérez de Ayala y Gómez de la Serna, apuntada, con señorío, al trascender detalles hipotéticos, pero a mi juicio verosímiles. En cambio, bien redondeados quedan, en virtud del trato

frecuente y afectuoso, sus medallones de Antonio Espina y de Benjamín Jarnés, con Melchor Fernández Almagro, en razón aditiva de paisanaje.

En el grupo generacional —bien ilustra esa adscripción— Francisco Ayala relieva que, incluso respecto a la ardiente oleada política por entonces mayoritaria, «la literatura era para nosotros lo primero y principal». Lo propio ocurrió, en conexión lógica, con el deslumbrante auge del cinema y se integró, por libre, en el rimero de críticas y estudios que constituirían cuerpo de doctrina en Jarnés y merced, asimismo, a la competente dedicación de nuestro inolvidable Manuel Villegas.

Sin embargo, al desencadenarse la guerra civil, ante la sublevación militar, Ayala se alinea resuelta y lúcidamente con la legitimidad, popular y legal, de la República, acrecido su cotejo anterior de lo europeo con la reciente excursión cultural suramericana, donde ya se le grabaron los aspectos positivos de la vida bonaerense de aquel país. Después, la Valencia sede del Gobierno, su quehacer en la Legación de Praga, colaborador de Luis Jiménez de Asúa, en la embajada.

En el capítulo inicial del segundo tomo, Francisco Ayala explana su criterio del exilio republicano en América, que en pública ocasión me permití matizar cordial y respetuosamente (las maneras de asumirlo no implican infalibilidad alguna, sino reflejo psicológico de situación). Guste o no, el destino personal y sus antecedentes, se proyectan en los conceptos y en su formulación. También la procedencia sectorial en España, en Madrid, al producirse el desgajamiento. O la tendencia particular —racionalista e instintiva de consuno— en el sentido de una capacidad loable de adaptación, sin menoscabo de lo individual y de su trayectoria. O, contrariamente, el existir erizado de los que sólo se alimentan —autofagia— de la consustanciada añoranza. Ello sin mencionar a los que procuraron aunar la fidelidad a sus orígenes con los imperativos de su paradero ambiental. Y la comparación se impone cuando de regímenes se trata, que escogieron y mantuvieron una clara postura institucional ante los republicanos españoles, en virtud de sus notorios méritos profesionales y docentes (Argentina sería un elocuente ejemplo) o las naciones —México y Chile— que por motivos ideológicos, de afinidad democrática hispanoamericana, cumplieron ampliamente el *deber de asilo* hacia los expatriados por la inícua violencia. (En mi, al razonar de este modo, se advertirá la influencia del trastierro en la Nueva España.)

Encomiable es que, a costa de indiscutible talento, sólida preparación y laborioso empeño (remitámonos a su admirable y ejemplar tarea de traducción), Francisco Ayala se radicara, con temperamental holgura, decoroso vivir y posibilidad de expresión en Argentina primero (la estadía brasileña un largo intermedio) y más tarde, tan señeramente, en Puerto Rico y Estados Unidos. Las simbiosis entre las revistas de prestigio e irradiaciones culturales juegan un importante papel en el pensamiento, actividades y amistades de Francisco Ayala. Zona es que no sólo por facilitarle una continuidad trasplantada acarrea o propicia fecundos procesos, unos manifiestos y otros latentes. Lazos de varia índole unían a *Revista de Occidente* (Ortega y Gasset) con *Sur* (Victoria Ocampo). El autor de *La cabeza del cordero* cofunda en su «Buenos Aires querido» *Realidad*, e instituye, como una de sus más relevantes aportaciones a la Universidad de Puerto Rico, *La Torre*.

De las zonas a que nos hemos referido provienen expresivas semblanzas, que

forman una gavilla de grafismos y captaciones agudas, de caracteres, gestos y andanzas. Demasiado subjetivo sería encuadrar sus preferencias, por lo entonado y regular del trazado ayaliano, de su penetrante aprehensión. En plan de contraste, breve y conmiserativo el primero, elogiables los dos restantes, citaría el dibujo de los gallegos Lorenzo Varela, Eduardo Dieste y Luis Seoane. Y en cuanto a bien disímiles y ásperos hombres de letras, sobresalen los diálogos meramente enunciados con Ezequiel Martínez Estrada (en México le halagó el concreto paralelismo que le subrayé con Unamuno: creo que en el fondo fue el colega que más estimó) y el dolorido sentir por Murena.

Además de su fluidez y maestría estilística, la obra de Ayala en este género —con expectación se aguarda el tercer libro de *Recuerdos y olvidos*— es un precioso auxiliar e indispensable guía para pulsar determinados usos y costumbres, inteligencias, sensibilidades y conductas de los escritores y universitarios hispanoamericanos de estos azarosos tiempos. Y las impresiones de viaje —a Oriente, es probable sigan las de Italia y otros países europeos— abren un sosegado paréntesis en unas memorias extraordinariamente autorizadas, serenas y vivaces.

Genio y figura de Rafael Alberti

La ascendencia italiana —que reaparece con frecuencia en su voz y sangre— y la primera edad en el ámbito de los comienzos españoles del siglo, y las finales espumas que América envía a la costa atlántica meridional son, quizá, factores recurrentes en el genio y figura de Rafael Alberti, en sus eslabones poéticos.

El hechizo de Cádiz, cuya sola imaginación le conmovía en su exilio, al unísono (¡oh, caracola de aquel mar!) del Puerto de Santa María —su heredad anímica— pautan el fosforescente lirismo de Alberti, alternancia de gesto y gracia en la metáfora: singularidades que reverdecen en sus *Memorias*. ¡Qué cúmulo de nostalgias en *La arboleda perdida!*

Esta obra (tomos I y II de sus *Memorias)* básicamente escrita en su destierro suramericano, bautiza los derroteros del autor «extrañado» y conduce, de su mano y a compás de su temple, hasta el desencadenamiento de la guerra civil-internacional. Es toda una época española, desde su emplazamiento. Y una doble expresión de amplia naturaleza poética, que por igual abarca a círculos selectos y al pueblo en hervor. Una vitalidad asombrosa, de la que fui cercano testigo en Toulouse, abril de 1983, a sus 81 años virtualmente cumplidos...

Uno se pregunta, ante lo fenoménico de Rafael Alberti, y voy al hilo de esas páginas de rica evocación, si un imán subjetivo concita los acontecimientos y motivos mayores o éstos acuden a los elegidos de los dioses, concebidos como fuerzas simultáneamente ciegas o cocientes de un orden superior que a nuestro desciframiento escapa. ¿O los encuentros se producen a mitad del camino que lo ignoto marcara?

¿Cómo reúne Rafael Alberti los tonos más sutiles y sugerentes de las imágenes —palabra o frase— y la aptitud de la actitud, el goce pagano de la seducción del auditorio, el uso del vocabulario de la calle, inteligible y emocionante siempre sin desdoro de lo artístico, en vanguardia la garbosa inspiración?

En franjas de misterio, apenas entrevisto pero ilustrativo, nos introduce *La arboleda perdida,* a trasteos de autenticidad. El «alma del idioma» no incurre baldíamente, en ninguna corcova prosaica y, además, responde a una sintaxis emocional, porque de manera sostenida vivifica y actualiza los recuerdos y se cata y cala en la gran noble influencia, aquí resaltada, de las costumbres y fantasías y donaires de las gentes, auténticas por sencillas, de aquellas comarcas, cuyo rastro identificable aparece también en las creaciones de Federico García Lorca y de José Moreno Villa.

Las evocaciones del entorno familiar, con buenas dosis de pintoresquismo y excentricidad, rasgos bien definidos los de la parentela, moteada de chifladuras. Conjuros, los iniciales, que datan de París, cuando la derrota material de la República y el sojuzgamiento de nuestro pueblo, tan amargos para él, le obligaron a un trabajo radiofónico de corta duración, por el giro francés de la segunda contienda mundial.

Los años de niñez se acompasan con la rebeldía anticlerical, germinalmente revolucionaria. De un Alberti que sueña con ser torero y lo expulsan, por ello y coleta, de clase. En una u otra etapa de génesis o puesto en el disparadero, las premoniciones e impulsos político-sociales concurren, de modo pertinaz, en la existencia y obra de Alberti. Es un proceso sentimental, volitivo, anhelo de beneficio común que no reviste nunca el menor afeite teórico.

Ya en Madrid, y Alberti lo relata con envidiable retentiva de momentos y lugares, como una experiencia indeleble, da rienda suelta a la que fuera su ardiente vocación pictórica. Hasta que, suspendido en Preceptiva y sin poder examinarse de Historia literaria, empezó a leer, con sus padrinos en esa lid, Espinosa y Gil Cala, versos a veces hasta rayar el alba. Despertaron en él un inefable «temblor», que se le adheriría durante el entero vivir.

Uno de los pasajes más impresionantes de esta grávida y sin embargo ágil memoria se desarrolla en Málaga y reivindica, lo que plenamente comparto, a Salvador Rueda:

«...Me tropecé, en una de mis paseatas vespertinas por la calle Larios con la imagen de Salvador Rueda, el olvidado cantor de aquellos maravillosos paisajes terrestres y marítimos. Lo vi, primero, en las tapas de un libro, tras los cristales dse una librería. Allí estaba —corona de laurel y largos bigotes retorcidos— en actitud meditativa. Dominando mis repentinas timideces de entonces, me atreví a visitarlo. Lo encontré, cuidador de la Biblioteca Municipal, lamentándose de su creciente ceguera y el injusto olvido a que se le había condenado. Con voz dulce y emocionada me refirió sus méritos: un humilde pastor de Benaque, su pueblecillo natal, llegado a Málaga "con la cabeza llena de panales...". Guardaba conciencia de su papel como precursor del modernismo poético, reconocido generosamente por Rubén Darío, quien le dedicara a finales de siglo dos magníficos y chisporroteantes poemas. Me dijo que la voz del Parnaso moderno era de mujer. ¿Nervo? ¿Villaespesa? ¿Jiménez? Poesía femenina. Salimos juntos, en la mañana de sol, acompañándole por varias calles y paseos, camino de su casa. Me enteré luego que ésta consistía en una modestísima habitación de un prostíbulo del barrio popular del Perchel. Allí vivía el desdichado y luminoso lírico de aquellos litorales, contemplando, nostálgico, clavadas sobre la cabecera del miserable lecho las múltiples coronas que habían ornamentado su frente en los años gloriosos por España y América.»

El mismo Alberti no nos explica en su *Arboleda perdida* (sólo en ráfagas de lo que llama su «prehistoria») la atracción casi mágica que los ángeles, bajados del cielo y del credo, suscitan en él. Cabría explorar en esa vertiente temática una de sus partituras, personales y poéticas, que en la juventud le brotara con éxtasis y dolencia, y más adelante resurgiera por los esguinces y márgenes de sus versificaciones, ruta de conocimiento e indagación monográficos que ningún estudio considerable abordó todavía:

Te saludan los ángeles, Sofía,
luciérnagas del valle...
Un ángel lleva tu trineo,
el sol se ha ido de veraneo.

¿Profesará Alberti un secreto de la querencia de tal suerte transmutado?

Angeles de polifacética indumentaria, ángeles de la guarda. No le faltaron alientos ni espaldarazos, en su carrera poética; su calidad y cualidad, por originales, no tardaron en llamar la atención en una sociedad literaria española más «patriarcal» que la de nuestro enrevesado ahora:

«Y no sin cierto temor saqué mi manuscrito. Y por primera vez leí a un *personaje de importancia* algunas de mis canciones y sonetos. El comentario de Canedo fue bueno, pero parco. Yo, como Juan Ramón y García Lorca, era también andaluz. Y esto se me notaba, dándole acento definido a mi naciente poesía. No me disgustaron sus pocas palabras. Habían sido bastantes para un crítico ilustre, conociéndose ya cuánto se cuidan éstos para no correr el grave riesgo de equivocarse. Al poco tiempo supe, por Gregorio Prieto, que Díez-Canedo había ampliado sus elogios, cosa que me llenó de nuevo arranque y entusiasmo.»

Incomprensiones se producen asimismo entre los muy dotados, como Alberti, sin ir más lejos sus juicios sobre la escritura de José Moreno Villa.

Al igual que el autor de *Jacinta la pelirroja* y Buñuel, Alberti resalta «el ángel» (que me deslizó el prestado sustantivo) de Federico García Lorca:

«¡Noche inolvidable la de nuestro primer encuentro! Había magia, *duende,* algo irresistible en todo Federico. ¿Cómo olvidarlo después de haberlo visto o escuchado una vez? Era, en verdad, fascinante: cantando, solo o al piano, recitando, haciendo bromas, diciendo tonterías. Ya estalla lleno de prestigio, repitiéndose sus poemas, sus dichos, sus miles de anecdotillas granadinas —ciertas unas, otras inventadas—, por todas las tertulias de literatos cafeteros y corrillos estudiantiles. Sus obras fundamentales de aquellos años aún permanecían inéditas».

¿Cabe comentar —ni siquiera en escueta glosa—, los sucesos literarios que tejen la crónica particular de Alberti? ¿La historia, que él ha contado varias veces, de su obtención del Premio Nacional de Literatura? Era una colectividad abierta a los valores genuinos. Donde destaca la grandeza ejemplar, llana, del arrinconado Gabriel Miró, hombre y novelista de hogar inmediatamente acogedor, capaz de admiraciones en un solar plagado —he aquí la paradoja—, de envidiosos y resentidos. Huelguen, por sabidas, las ilustres rarezas de Juan Ramón Jiménez, que bien explícito es el autor

de *Marinero en tierra*. Harto conocidos los entusiasmos, dimes y diretes del homenaje a Góngora, fecha de nacimiento, juran, de la generación gloriosa del 27.

Finales del cine mudo, irrupción —nada fantasmal—, del sonoro y hablado, intemperancias vanguardistas: pertenecen a un ayer albertiano, ya que emprende su poesía comprometida, «subversiva, de conmoción (reparemos en la palabra) individual». Lo que ocurre, explicable coincidencia, con el amanecer de la Segunda República —sangre vertida de dos héroes, congregadas ilusiones—, y el elegíaco descubrimiento de María Teresa León, con la que empezó «una nueva vida, libre de prejuicios, sin importarnos el qué dirán, aquel temido qué dirán de la España gazmoña que odiábamos».

... El incesante laborar y actuar de Rafael Alberti en su circunstancia española de este complejo presente, ¿le permitirá proseguir y concluir una *Memoria* que consideramos indispensable, que nos facultará para adentrarnos en los otros senderos de *La arboleda perdida*? No he de ocultar mis fundados temores.

Aire y donaire y discreción malagueños

Ceñido a un orden de veteranías andaluzas:

No fue —ni es, por tanto, en sus letras redivivo—, José Moreno Villa escritor de gesticulación, propenso a las exaltaciones. Menos aún al aplomo doctoral. «Caso» psicológico y literario que atenta mirada exige. Además, ¡tan distinto a los atributos y gravámenes del andalucismo matriculado!

Sin embargo, Moreno Villa representa, en el sur, un modelo espiritual de naturalísima elegancia, forjado —se hallare en Madrid, Alemania o México—, por esa impronta marinera y mediterránea concertada que difiere, radicalmente, del brioso y saleroso lirismo, a las puertas del Atlántico, de Rafael Alberti.

De ahí que la casa-hogar —el suave oleaje y la palpitación del aire y donaire malagueños en torno—, que nunca suspendiera su balanceo acunador, sea la matriz de su carácter, de una subyacente cosmovisión, de aquella su manera, «desde un huerto», de sentirse invitado a imaginativos y reflexivos viajes, a su estilo comunicativo de meditar y contemplar, lo que se traduce, también, en su práctica de la poesía y de la prosa, en su valoración creadora e histórico-crítica del arte, en la propia tarea pictórica, a lo largo de toda su vida (en Alberti sería sólo un camino para discernir su predominante capacidad de expresión), y que resalta, en línea y colorido, en la moderación y galanura —benevolencia y casi velada melancolía—, de los retratos que transparentan la enjutez física de José Moreno Villa. El lienzo —dramático estatismo—, en que se reprodujo —1938— a García Lorca; su atenuada perfilación, como embargado por la frase inicial de un salmo, de León Felipe (en 1940, consumada la derrota republicana, exilio y transtierro ya). Pero cuando llega la ocasión y se plantea el reto, Moreno Villa plasma visionariamente, sin atildamiento de ninguna especie, la cabeza de don Quijote, su calenturienta cavidad. Y sabe ponderar, al óleo, la valía y recatado sentir de don Enrique Díez-Canedo.

(La óptica de Moreno Villa, tan emparentada con su morfología, se atestigua en

sus representaciones de Margarita Urueta de Villaseñor y de Carolina Amor de Fournier, que se asocian a mí con los ovalados rostros que solía animizar mi desdichado amigo, también malagueño, José Enrique Rebolledo, en su evolución del ensayo a la plástica.)

El mismo Moreno Villa, al inquirir su poética, adelanta los principios de la antes mencionada cosmovisión, el biológico entronque de lo culto y popular, genuinos:

«Yo no aprendí jamás retórica para escribir versos, como tampoco aprendí gramática para hablar o escribir con propiedad. El sentido del idioma está inmaculado en el campesino, en el pueblo, y le entra a uno desde niño con la niñería, el ama y el jardinero, como con los padres más o menos cultos. Lo que la gramática o la retórica hacen es enseñarnos ya clasificadas las formas que ha ido dando el pueblo o el estudioso a sus pensamientos y sentimientos. Son cuadros de nuestras conquistas y, por tanto, historia, pasado. Cada poeta, además, trae su tono, su voz, su calidad y, si se quiere, su mensaje, palabreja muy en boga hoy. Yo creo que no hay mejor mensaje que un tono legítimo, auténtico, porque entonces es cuando habla lo más profundo del hombre, lo más humano. También este vocablo se dice hoy con un tono petulante, como queriendo indicar que en las épocas anteriores todo era inhumano. Majadería como pocas.»

Y encarece, acerca de su conocida y preciada vinculación con la ya legendaria Residencia de Estudiantes:

«Creo que los años del 20 al 27 fueron los más interesantes en la Residencia. Fueron los años en que coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus juveniles llenos de ocurrencias. Federico había estado antes, acaso en 1917. El venía por temporadas, de un modo irregular. A veces se quedaba un año entero. No todos los estudiantes le querían. Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él. No obstante, cuando abría el piano y se ponía a cantar, todos perdían su fortaleza». Lo que amplía en la página 110, tan laudatoria.

Parejamente a José Ortega y Gasset y a Rafael Alberti, entre numerosos talentos inclinados al libre pensar y a emancipadoras reacciones, ya en su juventud Moreno Villa estudió con los jesuitas y, reintegrado a sí mismo, tras la experiencia germánica, se convierte —expuesto queda—, en uno de los ejes de la pluricitada Residencia, al grado de que allí, conviviendo, trabajó «hasta el último momento, mientras encima de mi cuarto luchaban los aviones defensores de Madrid contra los alemanes e italianos. Algunos de estos combates se dieron a pleno sol y las máquinas relucían, destelleaban en el cielo azul, como joyas».

Y de su accidentado, y a la postre, roto matrimonio —cambiemos de hoja—, el ex bibliotecario de Gijón y del Palacio Real, cuenta lo sustantivo y no las menudencias de aquellas frustradas relaciones. Y acierta a resumirla de manera que manifiesta lo que, para mí, es norte de su quehacer:

«Yo soy disciplinado y buen administrador de mi tiempo. Llevo una vida rutinaria, pero siempre en tensión, aplicado a lo que tengo por delante. Necesito muchas horas para lo mío, sin descanso ni distracción arbitraria o a merced de alguien. Ella fue un remolino en mi vida. La inundó de alegría y de ilusión, pero la deshizo. Desde que la traté, se acabó mi trabajo. Yo pensaba que aquello era lógico, que era el arrebato

de los primeros y sabrosos tiempos, pero que luego vendría el nuevo ajuste. ¿Qué pensarán ahora mis amigos íntimos (colofón revelador...), al verme llegar con mis dos maletines a la Residencia?»

«Vida en claro», la autobiografía de José Moreno Villa, abunda en instructivas captaciones de los escritores de su época, al suministrar, como pareceres, determinados giros «ramonianos» y dúos a simple vista chocantes. De tal suerte el que se le antoja —esas cosas suceden—, con José Bergamín y Giménez Caballero en aquél entonces. Dado que todavía puede resultar polémico, le cedo la palabra:

«Nada le gustará a José Bergamín que le haya emparejado con un personaje como Giménez Caballero. Demasiado sé que no pueden reunirse sino por ese nexo del malabarismo lingüístico, juego peligroso porque acaba afectando a lo fundamental, las ideas. El hecho de querer fundir en sí mismo cristianismo y comunismo, Unamuno y Cocteau, Gracián y Gómez de la Serna es ya bastante complicado. Pues añádase a esto todavía el espíritu de chufla que de Málaga, su cuna —el autor y quizá inventor de la "España peregrina" nació en Madrid—, le viene, y ayúdenme a conciliarlo todo.»

Pero de sus opiniones acerca de sonados personajes (generación del 27 a través), lo que más me conduele es su conclusión desolada:

«Parecerá raro que hable de la gente como si toda hubiera fenecido, viviendo algunos de ellos aquí en México y viéndolos de cuando en cuando. Y es que lo fenecido es el tiempo aquel que ahora evoco. Todo es forzosamente pasado, caído en un abismo además, en el derrumbe histórico de España y acaso de la civilización europea.»

Sospecho que su desencanto parte del cacareado homenaje a Góngora, porque veía, sin ápice de barroquismo, tónica limpia, requilorios, a la que siempre se atuvo, por consustancial, que la razón de los viejos y de los jóvenes eran, a su parecer, «sinrazones».

El capítulo XIV del libro *Los continuadores de Apeles y de Riparographos,* y en el que juzga a los pintores españoles tratados o estudiados y los propósitos y deseable consecución de sus obras, a pesar de su concisión (subyacen las escrupulosas observaciones previas), constituye un rosario de elementos vivos —del hoy semejan—, dentro de una panorámica del arte occidental en nuestro siglo.

... Pero la vida de José Moreno Villa, normalmente creadora, equilibradamente sociable, se desquicia «en la hora de la catástrofe», que él había presentido a mediados de 1935, en un artículo que tituló «Yo los mataba a todos». Escribía la frase terrible y bárbara, en la medida visceral que la hacía flotar en el ambiente y regir las conversaciones, lo que, destacaba, «es siempre aviso del tiempo y del alma del tiempo». Los avatares y trastornos de la guerra en Madrid, padecidos por Moreno Villa, tan contrapuestos al remanso insular de la Residencia y a los estallidos y pálpitos de la encarnizada lucha, los vierte en litografías a colores y en poesías descriptivas, con sus pizcas sentenciosas. Una de ellas contiene la semilla de la añoranza, que en el transtierro de México habría de fructificar:

«Supiste, entonces, lo que nunca
hubieras visto ni soñado:
que si la guerra todo lo trunca,
nos revela el solar amado.»

De su existir provisional en Valencia —aminorados allí los fragores de las batallas—, a sus cincuenta años, traslada José Moreno Villa las notas de una participación activa y responsable, pero íntimamente desasida. «Me encontraba desajustado y que para conservar el equilibrio que aparentaba gasté mucha fuerza nerviosa. Este gasto, imperceptible entonces, me fue apareciendo años después.» Lo que no le impedía acopiar significativas acotaciones sobre los cambios de ánimo y comportamiento en su derredor. Y cuando se desplaza para un curso de conferencias que las autoridades fijaron, a Estados Unidos —febrero de 1937—, confiesa: «Comprendí que estábamos casi perdidos, pero tuve entereza todavía para no dejar ver mi abatimiento. Me ayudó a mostrar fe en la victoria la ilusión o profundo deseo de que las cosas salgan como uno quiere, el esperar de no se sabe dónde el golpe de suerte.» Se recibe la impresión de que el afincamiento en México, todavía la República en armas, gracias a la personal simpatía y gentil españolismo de don Genaro Estrada, no fue algo fortuito, sino afortunada y creadora predestinación, verificada en matrimonio, descendencia unigénita y una pluriforme labor literaria y artística en que «el empeño mayor es que la obra no acuse la fatiga pasada al hacerlo».

Y la ternura, de maduro padre malagueño nacido, fruto de madre mexicana, criado en la Nueva España, inspira a Moreno Villa una escritura encantada. Desde la perspectiva espacial, psicológicamente geográfica, a la que no puede renunciar en su «fuero interno»:

«Entre Málaga y México, tengo a Madrid, que como Madrigal fue sitio de madrigueras. Y de estos concluyo que Madrid era para enquistarse y Málaga y México para fugarse. ¿Por qué? Porque Málaga, a la orilla del mar, es como rampa que invita al deslizamiento; y México, ubicado entre altos volcanes, es como remate de columna de donde arranca el arco del cielo.»

En suma, y descartando lo privado, él coincide —reitero— con Francisco Ayala en que «las mejores biografías de los artistas son sus obras». En ellas cifran sus vidas, sin apostillas ni erratas.

¿Hacia qué puntos cardinales tienden o se inclinarán estas obras, que otras, complementarias, entrañarían, acosados sus autores por el tiempo inexorable o que no fueron o serán escritas, si conjeturamos? (Ortega y Gasset nos privó de las suyas, en un género que podía haber enriquecido, incomparablemente). ¿Pertenecen a las *Memorias,* en puridad canónica o el tornasol de retrospectiva y perspectiva, son sólo de índole autobiográfica, expresa o subrepticiamente? ¿Los colores, tonos, descripciones, diálogos, semblanzas —el creador se revela por un mirar retenido en forma—, representarían, a la postre, personal reflejo, huidizo, en las olas encalmadas o bravías, pretéritamente agudo?

¿No implicará exasperada enajenación humana y artística este florecimiento hispánico de las Memorias literarias, de sus cantos y seducciones cuando nos oprime

y deprime la amenaza obsesionante de la enloquecida carrera armamentista, de una catástrofe nuclear que al destruir vidas y haciendas, Naturaleza y Ser, invalidaría cualquier escrito, ya sin destinatarios? ¿No significará —mayor mi culpa—, este limitado y comprimido panorama actual, sobre la base de los libros escogidos, un alucinado seguimiento? ¿A qué vanos esfuerzos nos plegamos todos?

Con embargo, mientras... *

MANUEL ANDUJAR
Juan de Leyva, 12, 1.º B
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
(Madrid)

* Escrito el presente trabajo, han aparecido otras memorias de artistas y literatos contemporáneos de hispánica vena (entre ellas, las obras de Antonio Tapies y Francisco Umbral, con previsible etcétera) que requerirán particular y complementario estudio en una de las próximas entregas de «Cuadernos Hispanoamericanos».

Visita de médico

Eran las cuatro de la tarde de un sábado de invierno cuando Román Delgado se incorporó en la cama hamacando entre los muslos el teléfono que acababa de colgar. A los treinta y cuatro años, perpetuamente acosado por la dispepsia, próspero de rutina, todavía no se acostumbraba a no depositar esperanzas desmedidas en las noches de los fines de semana. Por eso le resultaba difícil renunciar a la siesta, y en realidad no lo habría hecho si la llamada que le estaba trastornando la digestión no hubiese sido del menopáusico Amancio Sorrivas; porque eso pensaba, que era un menopáusico, por mucho que todos los días comprara una financiera nueva.

Cinco minutos después, enfundado en un sobretodo de tweed, Delgado hacía un gesto que defraudaba su orgullo de médico: mientras con una mano se frotaba la calva, en la otra calibraba el peso de un treinta y ocho corto con un tambor negro y reluciente como una foca. Se lo guardó en el bolsillo y salió de la casa. Al acomodarse al volante del Peugeot color canela, decidió que en vez de colocar el revólver en la guantera iba a esconderlo abajo del asiento para tenerlo más al alcance. Pensó que el metal estaba demasiado frío, como si parte del cielo descarnado y el viento áspero se le hubiesen adherido para infiltrarse en el coche. Se echó aliento en las manos y arrancó. Las armas no lo volvían loco, pero Sorrivas vivía más allá de Matorrales, casi en el campo, o más bien en pleno páramo, dominio de los yuyos y la chatarra; por otra parte le había exigido que fuese en seguida, y aunque Delgado sabía que la mujer no podía tener otra cosa que angina, en una época miserable no era cuestión de despreciar a los pacientes ricos, sobre todo si eran estrafalarios y medrosos. De modo que estaba resignado a pagar un peaje escandaloso y cortar camino por el enigma fósil de la Autopista de Opción. Ahí nunca se sabía, pero con suerte estaría de vuelta alrededor de las siete.

La autopista se abría de golpe, como un orificio cavado en un cuerpo disléxico, entre fragmentos de las manzanas más deterioradas de Villa Canedo. Delgado pasaba poco por ahí y jamás había entrado. La plataforma entera de asfalto era un invento innecesario: el peaje costaba tan caro que ahuyentaba hasta a los ladrones y, a fuerza de bostezos y aprensión, incluso los camiones del ejército habían dejado de recorrerla de punta a punta; de nada servía vigilar escombros y monoblocs partidos que eran como caras con un solo perfil. Desde donde ahora estaba Delgado, el tramo de la avenida Combate de los Médanos donde los negocios ya no ofrecían nada, lo único que se veía era una doble hilera menguante de fachadas contraídas, una explanada de brea seca que imponía el límite del barrio y el escudo de cabinas bajo un techo acanalado. A la derecha, en una esquina de la última manzana sin cercenar, había una estación de servicio. Mientras le llenaban el tanque, Delgado contempló la perspectiva erosionada y olisqueó el aire. Con el viento que arrastraba boletos, hollín, puchos de cigarrillos, las señas que a veces hacía

el paisaje para desnudar intenciones se perdían más allá, en una garganta de cielo pardo. Sintió un tirón en las cervicales. Se subió el cuello del sobretodo. Otra vez en el coche, palpó el revólver y rogó entre dientes que Sorrivas le ofreciera el té.

El empleado de la cabina de peaje tenía la cara lisa de frío. Recibió el dinero con un gesto artrítico y apretó un botón. Apenas vio alzarse la barrera mecánica, Delgado pisó el acelerador. Por unos cuantos metros el coche corcoveó sobre ondulaciones de grava, hasta que al final se dejó aceptar por el pavimento grisnegro que parecía amedrentar las construcciones quebradas. Durante un buen rato Delgado estuvo atento a los instrumentos del tablero. Después, por hacer algo, se metió un chicle en la boca y encendió la radio. Sólo cuando la atmósfera desodorada se llenó con la voz de una mujer que cantaba Vida mía, lejos más te quiero, *como encerrada en una cisterna, Delgado empezó a escudriñar el panorama al otro lado del parabrisas y advirtió que de tan quieto parecía un dibujo hecho por la uña de un idiota en un bloque de tiza.*

No sólo no había ningún coche que alcanzar, sino que por la otra mano no había vuelto a aparecer nada desde la furgoneta azul que había visto llegar al peaje. Ahora los edificios a los flancos dejaban de ser de hormigón para hacerse de madera y lata, las banquinas frenaban el asalto de bocacalles de barro y por entre empalizadas se veía un centelleo de charcos y alguna que otra figura sentada. Más adelante hasta las casillas empezaron a ralear. Sólo como una podadora inútil entre fábricas y señales de salida, Delgado empezó a pensar que el coche avanzaba por la costra de un mundo sepultado. Cuando al dejar atrás el desvío a La Serena divisó la cadena de bultos atravesaba sobre el rasante, lo primero que se le ocurrió fue que eran animales vomitados desde los cimientos. Soltó una puteada, aflojó la presión sobre el acelerador y un poco más adelante rebajó a tercera. Medio adormecido, notó vagamente que a los costados aparecían casas, una especie de barrio jardín rodeado de baldíos, con poco jardín y mucha persiana desvencijada. Los bultos no se movían. Como ya había aceptado que a fuerza de insultos no iba a conseguir moverlos, Delgado se fue haciendo a la idea de bajar a empujarlos. Frenó.

Le hizo falta que el coche parara del todo para reconocer que eran personas. Estaban tirados boca abajo, cada uno agarrado a los pies del anterior, laxos y como petrificados bajo el cielo anémico, bloqueando todo el ancho de la calzada de Delgado. Los de las puntas eran hombres; las otras tres, una mujer casi redonda y dos que no lograban ocultar cierta gracia. Delgado se rascó la mejilla. Después de dudar un rato, concluyó que en ese desierto no podía haber asaltantes que supieran de simetría y apagó el motor. Sobre el último jadeo del coche cayó un silencio terco. Delgado esperó dos, tres minutos, sin que pasara nada. Abrió la puerta y se bajó.

No bien había avanzado unos metros los otros se levantaron como si el asfalto los hubiese mordido. Sacudiéndose las manos, las caras fijas en la misma mueca ansiosa, las cinco figuras se le acercaron con un aire de comitiva ultrajada, ventilando gabanes raídos, polleras sin cierre, pañuelos de estampado escabroso y guantes de figurín. La más joven de las mujeres, una chica de unos quince años, se adelantó a los demás con dos pasos largos.

—Yolanda —gritó el más viejo de los hombres. Tenía alrededor de sesenta años y una cara enjuta y atrabiliaria hinchada por el esfuerzo de la autoridad.

—Si no iba a hacer nada malo —dijo la chica.

El viejo se miró la franela maltratada del saco y embadurnó a Delgado con una sonrisa. Le bastó mover una mano para que los demás quedaran inmóviles.

—Menos mal que el caballero frenó.

—¿A usted le parece que podía hacer otra cosa?

—Nunca se sabe. Pero esta vez, le juro, tenía el pálpito.

—¿Por qué? ¿Hay gente que no para?

—Mire, señor, pasan tan pocos —dijo de golpe la mujer redonda.

Delgado la observó de arriba a abajo. En realidad los tacos altos le daban una forma ovalada, pero en todo caso seguía contrastando con la delgadez torturada de los demás. Miró alrededor con impaciencia: a la derecha de la autopista había, al fondo del terraplén, una construcción casi cúbica de ladrillos desnudos en medio de un parque yerto. A la izquierda, algunas manzanas de casas bajas con rejas cubiertas de hiedra, una especie de galpón y un par de negocios con las persianas metálicas caídas como máscaras sin rasgos. También había un tercer negocio que parecía abierto, pero el cartel estaba sucio y no se dejaba leer. Delgado se fijó la hora.

—Le rogaría que no mire a mi mujer con esa expresión —dijo el viejo.

—¿Usted está borracho? —dijo Delgado, y el frío le cristalizó las palabras.

—Tampoco es bueno que mire la hora —dijo el viejo. Después, como si completara un movimiento inconcluso, se plantó ante Delgado tendiéndole la mano—: Casimiro Beltrán, para servirlo.

—No sé en qué me va a servir —dijo Delgado hundiendo las manos en los bolsillos.

—Qué guarango —dijo la más alta de las muchachas.

—Chitón, Ana Silvia —dijo Beltrán. Y después, a Delgado—: Me parece que eso que hizo fue una pifiada.

—¿Qué cosa?

—Usted sabe qué.

—¿Quiere que lo casque, don Casimiro? —dijo el otro hombre. Tenía puestos varios pulóveres que le bailaban como polleras de gitana; de los cuellos estirados emergía una cabeza no mucho más grande que dos puños unidos, cubierta de pelo negro. Delgado calculó que podía aplastarlo con tres dedos.

—Haceme el favor de no ser impertinente, Cardo —dijo Beltrán sin darse vuelta—. El Cardo es fiel como un perro, no le miento, pero últimamente se me está retobando. No le tenga miedo. Si no lo tocan no hace nada.

Delgado se puso un cigarrillo entre los labios. El viejo sacó una caja de fósforos y tuvo que tirar tres antes de lograr ofrecerle fuego. Aunque pareciera mentira, la llamita ganó una dimensión inquietante entre las distintas zonas grises, tal vez porque en pocos segundos, pensó Delgado, había absorbido los residuos de energía del paisaje.

—Bueno —dijo—. Ahora escúcheme. Yo soy médico y tengo un paciente que me espera en Matorrales. Así que si tiene a bien decirme qué quiere se lo voy a agradecer enormemente.

—¿Médico? Qué salvada —dijo Beltrán—. Al principio hubiera jurado que era un milico de civil. En fin, mejor así. Si le parece, podemos ir yendo para el negocio.

—No, no me parece —dijo Delgado—. Me están esperando.

—Nosotros también esperamos. Nos pasamos la vida esperando. Hágame caso.

Usted se viene un ratito, nos compra un par de zapatos y después se va tan campante a atender a ese fiambre en potencia.

—¿Zapatos? —dijo Delgado dejando escapar el humo por la nariz.

Beltrán lo miró como si lo viese metamorfosearse en una garza.

—Sí, zapatos. ¿O yo en qué idioma hablo? Acá enfrente tenemos una zapatería, doctor. La calidad, le soy sincero, no tiene parangón en la zona. Un poco caros para la época, es cierto, y por eso no nos va del todo bien. Bah, si quiere que le diga la verdad, nos va para la mierda. Lo único que nos salva es que de cuando en cuando alguien pise el palito como usted y nos compre unos parcitos. Qué le va a hacer: recursos. ¿Me explico?

—Perfectamente —dijo Delgado, midiendo de reojo la distancia al coche.

—Macanudo. Acompáñame.

Delgado tiró el cigarrillo. Los ojos fijos en la espalda desequilibrada del viejo, supuso que lo mejor era simular que lo seguía. Recorrió unos metros hasta que lo vio pisar el cantero de uñas de gato que dividía la autopista en dos. Entonces paró, dio media vuelta y se lanzó a correr hacia el coche con toda la rapidez de que es capaz un médico que siempre consideró a su cuerpo un intruso. Fue la misma desesperación lo que le impidió notar que las dos muchachas y el Cardo ya no estaban tan lejos: apenas había ganado unos metros cuando se le cruzó una pierna en el camino y fue a estrellarse la cara contra el asfalto.

Cuando se levantó sangraba por la nariz y una lastimadura en la frente. Intentó seguir hacia el coche pero la chica que se llamaba Yolanda se interpuso con una sonrisa tan triste y abyecta que lo dejó paralizado. Ana Silvia se acercó por detrás y lo golpeó en las corvas. Delgado cayó de rodillas. Sintió en la nuca un puñetazo leve, una especie de anuncio que lo obligó a apoyar las manos en el pavimento, preguntándose por qué en vez de frío o rugoso le parecía indiferente. Iba a incorporarse decidido a estrangular al primero que volviera a tocarlo cuando advirtió que el tipo ése que llamaban Cardo le hacía sombra sosteniendo un cascote del tamaño de un bebé. Tanto le dolía el cuerpo a Delgado que se dejó ayudar por Yolanda, sin sorprenderse cuando ella se alzó en puntas de pie para besarle la herida de la frente, o lamérsela, nunca lo supo.

—Sea bueno, pórtese bien y va a ver cómo en seguida lo suelta —dijo Ana Silvia. Era alta, estrecha de hombros y caderas; caminaba con una soltura vibrante, nerviosa, a punto de disiparse en la pizarra negligente de concreto—. Y al Cardo no le haga caso. Está medio loco de tanto comer caramelos.

—Tiene todos los dientes podridos —dijo Yolanda, colgándose del brazo de Delgado.

—Y ustedes se van a morir de anemia —dijo el Cardo.

—No te creas que los caramelos alimentan mucho —dijo Ana Silvia—. Además, a mí me gusta lo salado.

A Delgado las zapaterías lo habían deprimido desde tiempos que ya no recordaba. las ventanas de aquélla, tal vez porque el silencio aplacaba todo empeño de las casas vecinas, le repugnaron como la boca de una mujer con diamantes en vez de labios. Lo de adentro era un hueco bañado por una luz de azafrán; por las estrías de las maderas lustradas crecían la impaciencia y la edad, y hasta el mostrador, las sillas, las cajas apiladas criaban el reuma prolijo y vetusto de los objetos que nunca podrán aspirar al anticuario. Le pidieron que se sentara en un sillón tapizado de pana, a igual distancia

de la entrada y de una puerta que debía dar al resto de la casa y exhalaba un vaho de caldo de apio. Adelante, sobre una mesita, le pusieron un vaso y una botella de agua. Mientras se pasaba un pañuelo por los hematomas, Beltrán acercó una silla y se sentó frente a él. Estuvo un rato examinándole la tela del sobretodo.

—¿Le gustan los mocasines? —preguntó de repente.

—Depende.

Las mujeres se habían repartido entre otros sillones y el mostrador. El Cardo estaba de pie en el vano que daba a la trastienda.

—Etelvina —dijo Beltrán—. Alcánzame unos clásicos negros del cuarenta y dos.

—En seguidita —dijo la mujer.

—¿Cómo sabe cuánto calzo?

—Ojo clínico, doctor. Son cinco lustros que estoy en el ramo. Veinticinco años, para no ser críptico. Se dice críptico, ¿no?

—Creo que sí —dijo Delgado, y cruzó una mirada evasiva con la mujer, que había dejado dos cajas a los pies de su esposo.

Beltrán abrió una de las cajas y sacó un mocasín reluciente.

—Mire, doctor, mire qué calidad —lo acarició como si fuera una orquídea, con una ternura que le hizo nacer diminutas telarañas rojizas en el blanco de los ojos—. Legítimo sin cuento. Totalmente hecho a mano, ¿no le parece una indignidad que por esta zona malparida nadie los sepa apreciar?

—Si no tienen un mango, don Casimiro —dijo el Cardo.

—Tampoco tienen dos dedos de frente —dijo la mujer ovalada.

Delgado eludió las miradas de las dos muchachas. Estaban empezando a arderle.

—Se ve que son de primera —concedió—. Dígame cuánto es y me los envuelve, si le parece.

—Pero cómo, ¿no se los va a probar? —preguntó Beltrán, y se le ensombrecieron los ojos marrones.

Iba a seguir hablando pero la mandíbula se le descolgó como una pieza vencida. Hinchó el pecho flaco al mismo tiempo que enterraba la cabeza entre los hombros. Como ninguno de los demás se movía, Delgado se inclinó hacia adelante intentando ponerle la mano en la muñeca. El otro se la apartó.

—No se le ocurra tocarme —dijo con una voz de violín de juguete.

—Se le pasa en un santiamén —dijo Ana Silva.

Esperaron en silencio.

—Bueno, ya está —dijo Beltrán después de un tiempo que a Delgado le pareció insignificante.

—¿Le pasa muy seguido esto?

—Estábamos hablando de otra cosa, doctor. La debilidad, diría yo, es un obstáculo, no un problema. Le preguntaba si no se piensa probar los mocasines.

—Con esos pantalones le van a quedar pintados —dijo Yolanda.

—Ya le dije que me está esperando un paciente. Es un caso grave —Delgado sacó la billetera—. Envuélvamelos y haga el favor de cobrarse.

Beltrán lo miró con franca rabia.

—Vea, doctor, acá mando yo. Esto no será un cuartel pero muy lejos no le anda,

se da cuenta. Porque en las épocas de descomposición el honor solamente se salva apelando al látigo. ¿Cuánta plata tiene ahí?

Eso no es cuestión suya —dijo Delgado.

—No le hable así —dijo el Cardo con una voz súbitamente impersonal, un zumbido de abeja que ni siquiera le alteraba los labios.

Delgado intentó medirlo a través del jarabe de la luz. Movió una mano inflexible con la perplejidad de un hombre que trata de ordenar nociones en el aire; pero las ideas resbalaban y es probable que por el momento concluyera sólo que, sin el cascote, el Cardo era inofensivo, o que los accesos de Beltrán lo abatían a él también. Se sirvió un poco de agua y tragó sorprendido de que el vaso no le temblara entre los dedos.

—Anticiparse, Cardo, es de muy mala educación —dijo la mujer ovalada aprovechando el silencio—. Vos sabrás de historia y geografía, pero en modales sos un bruto.

—¿Recién te das cuenta? —dijo Yolanda. Tanto ella como la hermana se habían sacado los tapados y parecían dos cariátides esmirriadas.

—No me contestés, mocosa —dijo la madre.

—Claro, vos porque no tenés que aguantarlo cuatro horas por día —dijo Ana Silvia—. Se pasa las clases chupando vino y después te acerca la cara y tiene olor a tumba.

—A ver si me voy a comprar agua de violetas —dijo el Cardo.

—Por lo menos no te metás con el doctor —dijo Yolanda.

—Cerrá el pico, nena.

Ana Silvia cerró el puño y se lo mordió con la sonrisa frenética de quien muerde un durazno. Delgado sintió un escalofrío.

—¿Y por qué se va a callar, eh? —dijo la chica—. ¿Porque hay visitas y a nosotras nos toca hacer de floreros? Ni que estuviéramos pupilas con las monjas. Yo tengo ganas de hablar y hablo, ¿ves como hablo? Hablo todo lo que quiero. Soy un loro, soy una radio, una regadera...

La mujer ovalada dio media vuelta y sin fastidio, como una burócrata confiada en proyectos ajenos, subió a una escalera y se puso a bajar cajas de los estantes más altos. Encogiendo los hombros, Beltrán se levantó y avanzó hacia Ana Silvia.

—Y tampoco tengo miedo. No tiemblo ni me pongo bizca, porque al final ésta y yo somos la sangre joven de la casa, las que los vamos a mantener a todos cuando estén chacabucos, manga de piojosos. Además, que lo diga el doctor, somos las que tenemos las voces más finas. Será de tanto...

La mano de Beltrán se estampó contra la mandíbula de la chica con un sonido de tortuga aplastada, enviándola contra la registradora. La hermana agarró a Ana Silvia del brazo para que no perdiera el equilibrio. Mientras miraba cómo el Cardo se tapaba los ojos, Delgado esperó que el viejo volviera a sentarse, no exactamente frente a él sino al sesgo. Entre la silla del viejo y la mesita con la botella había quedado una brecha de más de un metro.

—Eso no hacía ninguna falta —dijo.

—Una opinión de cartonazo, doctor. Verdaderamente de cartonazo —dijo Beltrán.

—Lo de su hija también son opiniones.

—Y, sí, pero a mí no me gusta que hablen mal del Cardo. Es el encargado de educarlas. Algo así como un tutor, un cargo complejo.

—Y lo que me cuesta —dijo el Cardo.

—Bueno, viejito, no es para tanto —dijo Beltrán sin volver la cabeza—. Lo que es cierto, doctor, es que no es una pichincha meterles cultura en la cabeza a estos chorlitos. El Cardo, ahí como lo ve, hizo hasta segundo año de abogacía. ¿No me cree?

—No veo por qué me va a mentir.

—Exactamente. Estudiaba y trabajaba. Para nosotros, se entiende; un empleado modelo. Ahora nada más trabaja. Pero le basta para instruir un poco a esas tilingas. Tilingas, me oye. El carácter podrido lo heredaron de este servidor, pero no tienen ni un pelo de la dimensión humana de la madre. ¿No, vieja?

—Vos sabrás —dijo la mujer ovalada. Había acercado cuatro cajas más y las estaba distribuyendo en el suelo como si contuvieran cristal de Murano.

En un rincón del techo, ondeando frágilmente entre una grieta de la madera y una cáscara de yeso, había una telaraña hamacada por la luz color miel. Distraído, Delgado se quedó mirándola como si fuese un destello aislado de la amenaza del abandono. Si los otros le hubieran observado las arrugas de la frente, se habrían dado cuenta de que estaba cambiando una parte de sus sentimientos. Pero no le miraron más que las manos, que desde hacía un rato se retorcían una a la otra como plantas voraces.

—Claro que sé —dijo Beltrán con alguna aflicción.

—Da la impresión de que están descontentas —dijo Delgado—. ¿Nunca pensó en mandarlas a un colegio?

—No me obligue a insultarlo, doctor. ¿Usted en qué mundo vive? Aunque en este barrio hubiera un liceo, cosa más bien jodida, yo no mandaría a mis hijas a estudiar con gente que no sabe valorar lo que se pone en los pies. Son capaces de andar en zapatillas con tal de comer fruta todos los días —Beltrán se alisó una de las innumerables arrugas del pantalón y contempló los mocasines—. Pero todo esto son hipótesis. La única verdad es que si quisieran ir al colegio tendrían que tomar dos colectivos y el tren. Y, francamente, no veo el negocio. Para eso prefiero hacerlas trabajar.

—¿Y por qué no?

Delgado se alegró de haber hecho la pregunta porque le sirvió para descubrir que al viejo le costaba recuperar el aliento después de cada pausa, como si el sermón pendiera de un hilo de cobre que había que preocuparse por anudar.

—No me saque de quicio, doctor. Cinco lustros no son moco de pavo. Esta zapatería es mi obra y el mojón, póngale usted, de mi dignidad. Si algún día mis hijas trabajan, tiene que ser acá. Además todo es un círculo vicioso. Porque como comprenderá, si fueran a trabajar apenas nos quedaría tiempo para que el Cardo las educara. ¿No es cierto, Cardo?

—El detalle es que yo enseño de día —dijo el Cardo.

—Y de noche duerme la mona —dijo la mujer ovalada.

—Suficiente —dijo Beltrán con un jadeo, y apoyó en Delgado una mirada perdida entre la persuasión y la inercia—. Bueno, doctor, veo que todavía no se dignó probarse los mocasines. Da un poco de rabia que la clientela sea tan despreciativa.

—No es desprecio. Simplemente pasa que no termino de entender.

—Es una lástima, sabe. Porque el trato es que se pruebe esos mocasines y tres pares más. El resto...

—¿Qué trato?

—... El resto lo vamos a rifar, por decirlo de alguna forma; lo vamos a dejar librado a su buena voluntad. Consiste en que usted nos haga propaganda. Que cuando vuelva a su nidito, por ejemplo, les diga a sus conocidos que en esta basura de autopista hay una zapatería de primera y que les convendría darse una vuelta.

—¿Cuatro pares?

—Como mínimo, doctor. Desde que no hay medios de transporte la vida se nos está poniendo cuesta arriba.

Delgado pasó revista a las caras de las mujeres: estaban bañadas de un candor lúgubre, ensoñadas sobre el trabajo de la ansiedad. En realidad, se dio cuenta mientras calculaba la distancia hasta la mesita, dependían de la impavidez del padre.

—Bueno —dijo—. Cóbreme los mocasines y terminemos con esta farsa.

—No se haga el boludo, doctor. Tiene que probárselos y si le quedan bien comprarnos algunos pares más. Dinero le sobra, afortunadamente.

—¿Y si me niego?

—Entonces, doctor —dijo Beltrán reclinándose en la silla—, lo vamos a tener que matar.

—Usted es esquizofrénico.

—Si le parece. Ahora, permítame contarle que un mes atrás nos comimos al perro. Era un animal fuera de serie, una cruza de ovejero alemán manto negro con atorrante. Inteligente y callejero; no sabe el cariño que le teníamos. Pero ya ve, el hombre decidido a morir de pie junto a su obra es capaz de llegar al ápice de la crueldad. Para colmo no vaya a pensarse que acá la policía se pasa el día investigando esa clase de asuntos.

Delgado ocupó un minuto entero en imaginar los movimientos del que cede. Por fin, mientras Beltrán supuraba una carraspera ardua, se agachó, se sacó los zapatos y se puso los mocasines negros. De pie ante el espejo que tenía a la derecha, oyó cómo el chirrido de la goma contra las baldosas se entremezclaba con el murmullo sordo de la satisfacción. Entonces se dio vuelta, agarró la botella por el cuello y le bastó dar un salto pesado para partirla en la cabeza de Beltrán. La mitad que le quedó en la mano se la hundió en la espalda.

Nunca pudo averiguar si lo había herido a fondo. El Cardo y la mujer ovalada se abalanzaron sobre el viejo y él logró escurrirse hasta la puerta dejando atrás un revuelo de astillas, olor a cuero y polvo convulso por los alaridos. Corrió sobre el pavimento y los yuyos macerados del cantero, buscó la llave en el bolsillo y subió al coche. Por un momento, mientras castigaba el encendido, pensó que poner el cebador había sido una estupidez. Suplicando que el motor no se volviera a resistir, contó hasta diez con los ojos cerrados. Apenas oyó el rugido, otro ruido, opaco y dañino, le arañó la mejilla. La menor de las chicas, la que se llamaba Yolanda, estaba golpeando el vidrio mientras gritaba cosas que Delgado no quería oír. Le tembló el pie sobre el embrague y la primera saltó con un berrido. Cuando por fin pudo arrancar, la chica estaba encaramada al capot, asida al limpiaparabrisas, la nariz aplastada contra el vidrio como un despojo de carnicería. Cincuenta metros más adelante, mientras la hermana y la madre salían corriendo del negocio, Delgado frenó y abrió la puerta.

Sentados uno al lado del otro, resollando, hipnotizados por las líneas blancas y el cielo rosado, estuvieron un buen rato sin decirse nada. Delgado no soportaba la idea de encontrarse con el perfil puntiagudo; habló sin apartar la mirada del pavimento.

—¿Qué vas a hacer?

—Quería escaparme.

—Eso ya lo sé, ¿qué vas a hacer?

—¿A usted qué le parece?

Delgado hundió una mano en el bolsillo y sacó los rubios. Volvió a guardarlos sin haber encendido ninguno.

—¿Qué vas a hacer?

—No sé —dijo la chica con una voz húmeda de pena y vergüenza—. Si fuera por mí me iría lo más lejos que usted se anime a llevarme. Bah, si fuera por mí o no fuera por mí, más bien sí.

Delgado la oyó suspirar dos veces seguidas. El coche estaba frío y no pasaba de los cien.

—¿Entonces?

—Me da un poco de rabia que le haya hecho mal a papá. Está loco, pero ahora tengo miedo. Usted, en cambio, no entiende.

—¿En cambio? —dijo Delgado—, y se tocó la herida de la frente.

—Todo por unos ideales del tiempo de Ñaupa. En fin.

En la tibieza retraída del coche hubo un susurro de lona contra lona, después un chasquido. La chica había rebuscado en el bolsillo del vaquero y ahora empuñaba una navaja. La exhibió ante el retrovisor, para que Delgado la viera, como si fuese un puñal con zafiros.

—Va a tener que volver, sabe.

Delgado frenó. Miró a la chica de reojo, los músculos de la cara trenzados bajo la sombra de barba. Puede que la chica se preguntara por qué no la miraba de frente, pero eso no le impidió advertir que el médico estaba tanteando bajo el asiento. De todos modos vaciló lo suficiente como para errar el golpe y clavar el filo no en la muñeca de Delgado sino en la manga del sobretodo. No llegó a ver la sangre porque los cuatro balazos que recibió en el pecho la doblaron en dos.

Sobre el cuerpo encogido, Delgado logró abrir la puerta del otro asiento con una mano imprecisa. Después empujó el cuerpo, cerro y volvió a arrancar. Era médico, y durante todo el camino hasta la casa de Sorrivas se impidió pensar en otra cosa que los nubarrones donde, de cuando en cuando, se proyectaba la fosforescencia de las señales.

MARCELO COHEN
Avenida Hospital Militar, 125,
departamento 15
BARCELONA-23

Notas sobre la naturaleza en Soto de Rojas

El interés del centenario de Pedro Soto de Rojas, nacido en Granada a primeros de enero de 1584, puede fundarse en tres motivos: el auge de los estudios sobre el Barroco en las últimas décadas; su representatividad como escritor granadino, y su amor por la naturaleza, en una época de crisis ecológica. En lo que se refiere al primero, es necesario consultar los libros y artículos de E. Orozco Díaz y A. Gallego Morell [1]; en cuanto al segundo, además, la conferencia de F. García Lorca [2]; la naturaleza, en fin, es un tema que cobra especial relevancia a partir del Barroco, donde empieza a sobrepasar la figura humana e incluso a prescindir de ella, desde el cuadro de paisaje al bodegón, cuyo equivalente es el tipo de poema descriptivo sin personajes al que pertenece la obra que voy a comentar: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos.*

Pero antes de entrar en el análisis del texto, conviene encuadrarlo a grandes rasgos, en su época y en la trayectoria creativa de su autor. Pertenece éste a la segunda generación del siglo XVII, la de los nacidos en torno a 1580; en ella destaca el genio de Quevedo, sin ocultar a talentos notables como Villamediana o Soto, que en su madurez dan sello personal al estilo del gran modelo de la primera generación, Góngora. Se ha hablado de dos aspectos, el «blando» y el «intrincado», en Soto de Rojas, y es cierto, puesto que su primer poemario, escrito antes de la irrupción del gongorismo en 1611, está más bien bajo el signo de Garcilaso de la Vega [3]. Son pocos sus campos temáticos: el amoroso predomina en *Desengaño de amor en rimas* (publicado en 1623, pero escrito en 1611); el mitológico en *Los rayos de Faetón* (publicado en 1639, pero escrito antes de 1628) y en *Adonis* (publicado en 1652, junto con el *Paraíso...);* y el descriptivo-paisajístico en *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652). Se reducen a cuatro, por tanto, sus libros de poesía, aparte de cuatro sonetos y unas liras, sueltos, y de dos interesantes obras en prosa: el *Discurso sobre la poética* (pronunciado en la apertura de la «Academia Selvaje», el año 1612) y el *Discurso contra*

---

[1] Vid. OROZCO: *Introducción a un poema barroco granadino,* Universidad de Granada, 1955; del mismo: *Granada en la poesía barroca,* Universidad de Granada, 1963 (vid., además, sus estudios de conjunto sobre el Barroco). Y GALLEGO MORELL: *Pedro Soto de Rojas,* Universidad de Granada, 1948; *Sesenta escritores granadinos...,* Granada, 1970; *Estudios sobre poesía española...,* Madrid, 1970, etc.

[2] Antes de Orozco y Gallego Morell, varios autores habían venido destacando el granadinismo de Soto de Rojas: desde Lope de Vega, Collado del Hierro y Nicolás Antonio hasta Gallego y Burín y F. García Lorca, en su conferencia del 18 de octubre de 1926 *Granada (Paraíso cerrado para muchos),* reeditado en Granada en 1971.

[3] Vid. GALLEGO MORELL: *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro,* Madrid, Insula, 1970, págs. 161-183.

el ocio y en loor del ejercicio (leído en la Academia granadina presidida por don Sebastián López Hierro de Castro).

La biografía del autor del *Paraíso...*, aparece unida a Granada desde su nacimiento, aunque con sangre mezclada del norte y el sur. Por su madre es Soto (la inversión de los apellidos era frecuente entonces), de ilustre familia gallega, aunque instalada en Andalucía al menos desde 1558. Por su padre es Rojas, apellido antequerano de conocida hidalguía, que le relaciona así con una de las ciudades de mayor densidad poética de la España de entonces, en palabras de Dámaso Alonso. Su posición social holgada le permitió dedicarse a la creación literaria desde muy joven, alternándola con los estudios humanísticos y jurídicos; en 1610 recibió el grado de bachiller en Cánones por la Universidad de Granada. A pesar de la riqueza cultural de Antequera, Sevilla y Granada, la corte madrileña era un señuelo para los ambiciosos, y allí residió con frecuencia el joven poeta. Hay constancia de sus actuaciones en la Academia de Saldaña (1611) y en la Academia Selvaje (1612), donde se llamó el «Ardiente», mostrando ya el carácter colérico que marcaría sus relaciones literarias y profesionales, junto a su apasionada voluntad de perfeccionamiento formal. Tuvo amistad con Lope de Vega, Góngora y Paravicino, a la vez que buscaba protectores entre la alta nobleza: el Conde-Duque y el Conde de Alba.

En 1616 deja la corte para instalarse en Granada, gracias a una canonjía en la iglesia del Salvador, en el Albaicín, debida probablemente a la influencia de sus protectores. Pero no era su vocación espontánea la de la vida provinciana y retirada, cosa que debemos tener en cuenta al analizar el *Paraíso...*, obra de madurez desengañada por fuerza mayor. Orgulloso y discutidor, dejó abundantes datos, en los archivos del Cabildo, de su deseo de medro cortesano y su utilización de la canonjía como un peldaño. Sin embargo, a pesar de la protección del conde-duque y de sus escapadas ilegales a Madrid, que le llegaron a costar un encarcelamiento, no logró escalar mayores cotas de prestigio mundano, salvo el modesto nombramiento como abogado del Santo Oficio de la Inquisición, en 1626. Desde 1630, a sus cuarenta y seis años, no volverá a la corte y, despechado, se compensará con la construcción de un reducto íntimo de arte y bienestar: es el «carmen» o casa-jardín que irá perfeccionando sobre varios solares comprados entre 1619 y 1632, cercanos a la iglesia del Salvador. Allí vivirá hasta su muerte a los setenta y cuatro años, dedicado a un ocio activo, hecho de cultura y trabajo manual de hortelano y jardinero, plasmando su jardín en poesía y viceversa [4].

El estudio del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* su obra más madura y personal, a la vez que la más dedicada al tema de la naturaleza, se debe insertar en el contexto de la contraposición corte-aldea, tópico literario conocido en la literatura occidental desde Teócrito y Virgilio [5]. La experiencia emocional del espacio se ha venido manifestando desde la antigüedad grecolatina; es una conquista de las primeras culturas, desde el mito a la creación estética. Este tema ha sido, por supuesto, ya estudiado, aunque de modo sectorial y disperso; falta el gran libro de

---

[4] Vid. la documentada «Introducción» a la edición del *Paraíso...*, por Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.

[5] Vid. J. CARO BAROJA: *La ciudad y el campo,* B. Alfaguara, 1966.

conjunto, a la vez riguroso y panorámico. A esta gran tarea han contribuido, también, entre nosotros, J. M. Sánchez de Muniain, en 1945, y Emilio Orozco Días, en 1968 [6]. El mito de la Edad de Oro se transmite de Grecia o Roma e impregna la cultura occidental a partir, sobre todo, del prestigio que el Renacimiento otorgó a Virgilio (y que se refuerza, entre otras corrientes, con el auge del estoicismo y del neoplatonismo, que veían en la naturaleza una manifestación de la Realidad Suprema). La contraposición corte-aldea tiene, por tanto, profundas raíces, tanto culturales como en el inconsciente colectivo: pues desde los primeros mitos cosmogónicos de la naturaleza ordenada por los ciclos astrales (que se manifiestan al menos desde el neolítico y continúan, por ejemplo, en la idea del «tao» o armonía divina de los chinos) hasta la racionalización de la naturaleza propia del pitagorismo (y que es cimiento de la ciencia moderna, a partir del Renacimiento), la idea de una naturaleza con leyes y vida propias se ha venido considerando como instancia última frente a la contingencia del vivir histórico urbano.

Así, el tópico literario del bucolismo grecolatino ha servido para canalizar, en la cultura occidental, una serie de intuiciones remotas y de corrientes de pensamiento. La Edad de Oro es el mito equivalente al Paraíso de los semitas. Hoy, desde las perspectivas del evolucionismo en biología, tanto como desde el análisis existencial, se comprende la función de ese mito para expresar la esperanza del hombre en su posibilidad de trascender la radical desnudez de la vida individual, su desamparo que se conceptualiza como un sentirse expulsado de un Paraíso. A él podrá retornar si cumple su vocación personal en la historia, con un sentido trascendente; a él vuelve de modo imaginario y pasajero por medio de la ficción literaria.

En el paso del Renacimiento al Barroco, este tema literario sufre una transformación considerable. Del vitalismo se pasa a un creciente racionalismo en el tratamiento de la Antigüedad y sus mitos; se insiste en las dimensiones de cambio, inestabilidad y dinamismo; se va a la complicación y el artificio; a los primeros planos, al detalle impresionista, al interés plástico de los objetos individualizados [7]. De la «natura naturans» renacentista se acentúa aún más el dinamismo, la antropomorfización de los seres. La cosmovisión barroca insiste en lo movible y temporal, en la ilusión y el reflejo (de ahí la importancia de lo acuático en sus paisajes, así como de los cielos nubosos). Sólo que, como ha mostrado Bachelard, los barrocos suelen ver el agua en su aspecto más superficial. Sin abandonarse a las poderosas fuentes de inspiración del sueño y el inconsciente; cultivar la «imaginación de la forma», pero no la «imaginación de la materia»; son «poetas de la fantasía, no de la imaginación»; padecen un «complejo de cultura», es decir, el culturalismo ahoga la espontaneidad con una pantalla de mitología y convenciones literarias, con una concepción del paisaje como espectáculo artificioso. La visión de la naturaleza que los poetas y pintores del Barroco transmiten

[6] Vid. *Estética del paisaje natural,* Madrid, CSIC, 1945; y *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española,* Madrid, Prensa Española, 1968.

[7] Vid. E. OROZCO: *Manierismo y barroco,* Salamanca, Anaya, 1970; H. HARZFELD: *Estudios sobre el Barroco,* Madrid, Gredos, 1966; y DÍAZ-PLAJA: *El espíritu del Barroco,* B., Crítica, 1983.

[8] Vid., *L'eau et les rêves,* París, Corti, 1979.

a su público está definida, de un lado, por el componente moral de la contraposición aldea sana-corte corrompida; de otro, por el nuevo género que es el poema descriptivo (y sus equivalentes pictóricos el bodegón y el paisaje). La poesía descriptiva en España y Francia está muy influenciada por el modelo italiano, en concreto de Marino. Así lo han mostrado, por ejemplo, A. Adam y J. M. Rozas [9]. De la poesía épica y de la fábula mitológica se independizaron los fragmentos descriptivos, hasta adquirir autonomía, igual que el decorado de fondo de los cuadros con figuras humanas llegaría a convertirse en paisaje exento. En el caso de Soto de Rojas, Orozco ha aportado los precedentes españoles de su poema descriptivo: Lupercio L. de Argensola en su descripción de Aranjuez de 1589 (a propósito de *Aranjuez del alma,* de Fray Juan de Tolosa); Bernardo de Balbuena en *Grandeza mejicana* (1604); Collado del Hierro en *Granada,* etc. El estudio de Orozco sobre el *Paraíso...,* es la contribución más importante sobre el tema de la naturaleza en este poema descriptivo, y a él me remito en su caracterización del paisaje granadino en Soto, más sensual que racional, intimista, moroso, con énfasis en lo visual aunque no faltan los otros sentidos, percibido a través de la «segunda realidad» de la construcción metafórica y de la erudición, con abrumador influjo gongorino (que no le priva de originalidad), con su mezcla (muy andaluza-arábiga) de sensualidad y sentido religioso, y su estilo preciosista, minucioso, como de orfebrería [10]. Por su parte, Gallego Morell ha insistido también en otros aspectos del paisaje en Soto, a lo largo del conjunto de su obra. El agua, en sus múltiples formas, incluido el llanto, está muy presente en el *Desengaño...,* libro de la primera etapa de «blandura» garcilasista, de soledad ante la naturaleza, donde no todo es erudito, sino con lugares concretos granadinos; pero también en el *Paraíso...,* donde protagoniza con su música un encanto que luego captarían, en Granada, J. R. Jiménez, Villaespesa, Machado y Lorca [11].

En mi análisis e interpretación personal, quisiera aportar algunas anotaciones complementarias sobre problemas como la estructura espacial y sentido de este *Paraíso,* su discutible profundidad y simbolismo, sus peculiaridades en la historia del paisajismo literario, etc. Para ello, voy a recorrer su millar y pico de versos, a lo largo de su división en siete «mansiones», número cargado de antiguo simbolismo, que se remonta al Antiguo Testamento y a los pitagóricos. Se trata de la descripción de un jardín concreto (no de una naturaleza ideal como en las *Soledades* de Góngora), construido y mantenido por el desengañado canónigo.

La «Mansión primera» de este poema sin figuras humanas, únicamente dedicado a la descripción de los jardines, empieza de un modo tópico (como es la invocación a Clío, musa de la historia) y con su localización. Aquí conviene ya hacer algunos comentarios: los adjetivos que caracterizan el entorno del jardín de Soto (es decir, las murallas de la Alhambra y el Albaicín y los cerros coronados por ellas), si bien ligados a la poesía en ruinas, resultan especialmente negativos y cargados de la peculiar

[9] Vid. A. ADAM: «Le sentiment de la nature au XVII siècle», en *Cahiers de La Assoc. int. des Etudes Françaises,* París, 1954, pág. 7; y J. M. ROZAS: *Sobre Marino y España,* Madrid, 1978. (Orozco alude también a ello en *Paisaje y sentimiento...,* 1968, pag. 185.)

[10] Vid. *Paisaje y sentimiento...,* citado, págs. 139-228.

[11] Vid. *Estudios sobre el primer Siglo de Oro,* citado, págs. 167, 168, 172 y 180.

concepción del Barroco. Son epítetos a veces convencionales y tipificadores, según la prolongada tradición clásica, desde Homero, destacando la cualidad esencial (o considerada típica) del objeto; así, «períodos tristes de ruinas» (cuya originalidad estilística estaría en la construcción «períodos de ruinas», no en la adjetivación). Pero otras veces nos resultan más interesantes por su neto carácter Barroco, su fuerza negativa: «amargos fragmentos de murallas»; «horrenda historia»; es la visión de la crueldad del tiempo, de la transitoriedad generalizada y abrumadora. En cuanto a los cerros, su caracterización es peculiar de ese siglo que necesita el artificio de los jardines para encontrar bella la naturaleza, y rechaza sus formas salvajes:

«aquí, entre el duro estilo
que escabrosa vocea
de un cerro antiguo la cabeza fea»... [12]

Está lejos aún el siglo XVIII inglés y su concepto de lo «sublime» aplicado a las formas espontáneas de los cerros (en España, todavía el culto Leandro F. de Moratín encontraría «feos» y «horribles» los Alpes, durante su tardío viaje de ilustrado por países ya prerrománticos...) Sí, está lejos aún y el tópico del «locus amoenus» se une al epíteto tipificador y a las tan prodigadas metáforas de pedrería: el río Genil no se ve con mirada personal; es, una vez más, el tópico y abstracto «cristal frío». El estilo del XVII brinda otro tipo de belleza, basado en el dinamismo de la metáfora, en la aliteración, en la brillantez visual y el hipérbaton; por ejemplo:

«Aquí hermosos cohetes de esmeraldas
dulce influyen descanso» [13].

Porque no hay duda de que Soto de Rojas es un poeta de la naturaleza (aunque sea como reacción a sus desengaños amorosos y cortesanos), con una finura sensual y un afán de innovación imaginativa notables, que sabe disfrutarla en soledad, como su maestro Góngora, como siglos más tarde Rubén Darío y tantos otros:

«Busca la dulce soledad amada
lejos de la vulgar y ciega gente» [14].

La goza en soledad morosa y sensitiva, con una gran capacidad de atención a lo visual, a lo auditivo, a lo olfativo, a lo táctil. Las flores son para él «cortés lisonja de los sentidos»; la brisa le lleva la «fragancia olorosa» y es «citarista de pájaros cantores». El jardín, humanizado y, como su autor, sensual, tiende los brazos «como lascivo nadador» [15].

---

[12] *Paraíso cerrado para muchos...*, Madrid, Cátedra, 1981, edición de A. Egido (cito ésta y no la erudita de A. Gallego Morell, Madrid, 1950, por ser más asequible al lector). Pág. 94.

[13] *Ibid*, pág. 94.

[14] Citado por Orozco, apud *Paisaje y sentimiento...*, pág. 172; vid. *Obras de Soto de Rojas*, ed. Gallego, Madrid, 1950, pág. 224.

[15] *Ibid*. pág. 95.

Con hipérbole barroca y andaluza, dedica los versos 43 a 65 a ponderar la supremacía de su «carmen» sobre los más famosos jardines de que tiene noticia (Alcino, Epicuro, Octavio...). Y entra ya en la descripción concreta, precisando la orientación de esta «Mansión primera», para lo cual, como extremado seguidor de Góngora, tiene que recurrir a la mitología. Francisco de Trillo y Figueroa explica en su «Introducción» al poema de su amigo que la entrada está al nordeste, donde lo primero que se encuentra es una gruta con peñascos «monstruosos» entre los que aparece el agua de una fuente. Pero un poema descriptivo que se tensa hasta los límites del cultismo no podía expresar el agua en su elementalidad, en el misterio de su profundidad. No, aunque menciona términos reales locales (sierra y acequia de Alfacar, de donde procede), lo que le importa a Rojas es utilizarla para su teatralidad barroca; lo que necesita es que represente el Jordán, y en torno a él, estatuas que compongan el escenario, Cristo, el Bautista, un serafín, el Espíritu Santo, Adán y Eva, el Angel. ¿Qué nos puede interesar hoy, en el cuarto centenario del nacimiento de Soto de Rojas, de toda esta escenografía de gabinete? Quizá únicamente el juego melódico de las sílabas de un verso afortunado, con que describe esas aguas en las que no profundiza, que no le invitan al ensueño:

«Cándida copia de cristal travieso».

En esta naturaleza toda artificio, mediatizada hacia un decorado culturalista, predomina lo aparencial, lo movible, lo lúdico. Está bien lejos, no sólo de la profundización y liberación imaginativas que inician Rousseau y los prerrománticos ingleses y alemanes, sino de la observación directa y la animación de algunos de los poetas franceses del XVII, como Théophile, Tristan, La Fontaine, donde se anticipan el simbolismo y las «correspondientes» de algún modo. De Virgilio toman, sobre todo, los novelistas el arranque para una visión de la naturaleza más íntima y sincera; así, Mme. de Sevigné, cuando describe una noche de luna o la llegada de la primavera, o Mlle. de Scudéry [16]. Sin embargo, puede haber en esta aparente superficialidad un sentido profundo (como ha mostrado Orozco), que en este poema se hará visible sobre todo al final.

La descripción continúa con las figuras recortadas en «murta» o arrayán que flanquean la acequia: una galera con jarcia, artillería, etc., en combate con un castillo. Lo interesante de tan suave lucha es que las trayectorias de las armas son de agua, en un complejo sistema de chorros y surtidores, con un dinamismo acuático muy barroco, fascinado por el movimiento. Menor interés, en cambio, tienen la convencional adjetivación («cristal corriente», «plata pura») y las imágenes. Por otra parte, a lo largo de esta «Mansión primera» y su espectacularidad visual, no deja de reaparecer lo olfativo («entre aromas», «al más olfato deleitable», «término oloroso»). Hay aciertos estilísticos, como el de los versos con que termina esta mansión, describiendo una fuente de diecisiete caños, que enjoya de brillantes gotas las plantas:

---

[16] Vid. A. ADAM: «Le sentiment de la nature...», citado, págs. 8-15 y 19-20.

«flechando el aire, regalando el viento,
respirando dulzores,
aljofarado entre su verde falda,
rubí, zafir, topacio y esmeralda» [17].

Pero sigue siendo una pedrería en su función decorativa, sin asomos del contenido simbólico que las perlas y otras piedras preciosas han tenido desde épocas remotas; hay una «degradación del símbolo», como diría Mircea Eliade [18]. El simbolismo de las aguas, valorizadas por el mito como «suma universal de las virtualidades», en especial signo de muerte y de renacer, sólo como dimensión indirecta del Bautismo cristiano se podría rastrear aquí, pero no aparece en su fuerza primigenia, elemental, ahogado por la dimensión de espectáculo.

La «Mansión segunda» se estructura en torno a una fuente central, envuelta por doseles de emparrados y madreselva, con un sentido del recogimiento umbrío análogo al del jardín árabe, y con su mismo interés por el espectáculo y la musicalidad del agua en movimiento. El oído y el olfato colaboran con la sensación de frescor y reposo que dan la vista y el tacto: porque el poeta barroco, a través de su artificiosa composición, no deja de atender al concierto natural de los pájaros:

«al dulce respirar medio falsete,
capilla alada en natural motete» [19].

Las flores (sobre todo la madreselva, «con diamantes dulcísimos sembrada») y los frutos ostentan su belleza singular potenciada por metáforas de piedras preciosas («rubíes», «topacio», etc.) que también se continúan aplicando a las gotas de agua («perlas»). Y la fuente se completa con la obligada espectacularidad de unas galeras y un castillo, esta vez de metal, y su artificioso juego de surtidores, encontrados en ficticia batalla.

La «Mansión tercera» se encuentra tres gradas más arriba que la segunda, a su vez algo más elevada que la primera. La cuarta parece ser el ápice, pues hay que ascender cinco gradas hacia el norte para alcanzarla. Desde ella se desciende hacia la quinta y sexta. Vemos, por tanto, una estructura espacial no cartesiana, opuesta a la del jardín renacentista y barroco. El «carmen» granadino es una creación original que aprovecha sincréticamente la tradición oriental dejada por los árabes y la combina con elementos renacentistas, pero siempre adaptándose al terreno. Se trata de un «espacio vivido» cuya disposición topográfica está dada por las laderas de las colinas de Granada, con sus sinuosidades y su aprovechamiento en paratas, con sus albarradas o «jorfes» (muros de contención). No parece haber ejes que orienten una estructura espacial geométrica, ni un simbolismo de la ascensión, por otra parte. Lo que importa es la reclusión, la intimidad, el laberinto protegido del exterior cuyas raíces inconscientes

---

[17] *Ibid.*, pág. 106.

[18] Vid. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 152.

[19] *Ibid.*, pág. 106.

se remontan al oasis de los árabes y al mito del Paraíso. Mircea Eliade ha puesto de relieve la tendencia humana a consagrar la casa (o el templo) como «Centro» o espacio sagrado (las más antiguas tradiciones se reparten en dos tendencias: las que lo consideran conquistado tras dura prueba, y las que pretenden poseerlo sin esfuerzo). El conocido antropólogo señala esa:

> *«determinda situación humana que podríamos llamar nostalgia del paraíso. Con esto significamos el deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad...»* [29]

En suma, el jardín de Soto carece de estructura axial geométrica y su núcleo de significado profundo expresa el simbolismo del «Centro», del espacio vivencial cálido y protegido, cerrado por muros sin aberturas, replegado hacia la intimidad, donde se aspira a tomar contacto con el «corazón de la realidad». Sin embargo, como estamos viendo, difiere del intimismo posrromántico por su concepción de la belleza como espectáculo, como plasticidad, no como sugerencia y misterio. su profundidad estaría sólo en la «lección» católica y contrarreformista de la última «Mansión», donde esta nostalgia del Paraíso converge hacia la religiosidad establecida.

La «Mansión cuarta» ofrece un interés especial frente a la anterior (consagrada al huerto de frutales, enriquecida por cantos de diversos pájaros: jilguero, camachuelo o pardillo, ruiseñor). Dispuesta en torno a un estanque, con canalillos, fuente, entorno de frutales y enredaderas, lo que más nos puede atraer hoy es la digresión con que se inicia, impregnada de filosofía pitagórica y neoplatónica, en la línea de Fray Luis de León. Por primera vez en esta serie de paisajes recoletos, encerrados (donde ni siquiera se hace alusión a la majestuosa presencia de Sierra Nevada ni a la apacible extensión de la vega) hay una apertura al paisaje cósmico. Sin originalidad por parte de Soto de Rojas: no hace más que repetir, asumiéndolo, el concepto de la armonía de las esferas, intuido por Pitágoras y desarrollado por Platón y sus continuadores, y que tanta fortuna tuvo en el Renacimiento. En todo paisaje, por muy esteticista que parezca, subyace una cosmovisión. El de Soto revela un tradicionalismo sin fisuras, basado en los filósofos griegos a través de su adaptación escolástica (en una época en que ya se estaba planteando una cosmología distinta, desde la nueva ciencia). El tema de la «noche serena», tan magistralmente formulado por Fray Luis, se repite en esta digresión nocturna, única entre la brillantez solar que preside el poema. Soto se une a la tradición que ve en el sistema astral, un orden que, además, influye en el hombre: las estrellas están «conformes, en el fijo asiento» y «atando influencias». Sus sentidos reposan en la paz de esta contemplación que es, como en Fray Luis, mucho más racional que espiritual, y depende de una filosofía transmitida, con vocabulario aristotélico, en los versos 457 a 496. Sólo los versos 497 a 502 podrían expresar una expansión de conciencia, una contemplación religiosa en que el «espíritu claro»:

---

[20] *Imágenes y símbolos*, citado, pág. 58.

«al fin, penetra el centro,
ve la piedad y la justicia dentro;
teme y, en tanto riesgo, amando espera
volver de aquesta a su luciente esfera,
pues cuanto encierra del jardín la planta
es ABC de aquella ciencia santa» [21].

Notemos que este momento filosófico-religioso aparece en el mismo centro del poema (la cuarta entre siete mansiones y el verso 500 entre 1.145) y tiene, por tanto, un sentido estructural, que se refuerza con la segunda y última digresión religiosa al final del poema. Literatura sensual y superficial, por tanto, pero encuadrada en el marco trascendente del escolasticismo contrarreformista.

Pero en seguida (verso 503) torna el poeta a lo terrestre y tangible, y se apoya en la experiencia anterior para que su «vista, agradecida», se vuelva «alegre, a festejar las flores». Así enlaza con la descripción del estanque, sus «cultas fuentes» y sus metáforas cargadas de dinamismo:

«con lanzas pasa de cristal los ojos.
Flechas a las orejas
tiran las aves con sus dulces quejas» [22].

La «Mansión quinta» supone, también en lo topográfico, un descenso, orientado al Poniente (lo cual nos lleva, en el sentido de las agujas del reloj, a un recorrido básicamente circular, que termirá en la séptima, orientada, quizá con un simbolismo oriental, hacia el Levante, como los templos musulmanes e hindúes). Arrayanes, pájaros (antes enjaulados, ahora, al parecer, libres); la acequia de Alfacar entre parrales; y, cómo no, un nuevo espectáculo, un alarde escenográfico en plantas «afeitadas»: Colcos, el árbol de las manzanas de oro, Jasón, Medusa, Diana, sátiros, ninfas y un neptuno de metal en función de surtidor. A los lados, frutales y (tan virgilianas) las colmenas. No hay duda de que el autor del *Discurso contra el ocio y en loor del ejercicio* debió de estar bien ocupado, tijera en mano, para modelar (y mantener modeladas) tan variadas formas en la difícil materia del ciprés y el arrayán. Un ejercicio, sin duda, compensador y relajante (como se dice hoy), bien expresado en el verso 561:

«quietudes en que nace la esperanza».

Ninguna novedad estilística; las mismas metáforas y algún juego de conceptos y aliteraciones, como en el verso 645:

«cuantas de alegres perlas cuentas puede»

[21] *Ibídem*, pág. 115.
[22] *Ibídem*, pág. 117.

junto a la mención, una vez más, de topónimos locales entre tanta erudición, como la sierra de los Filabres, de donde se extraía ya el pórfido o mármol rojo.

La «Mansión sexta», situada tres escalones más bajo, hacia poniente, y siete más al norte, contenía un recoleto patinillo de azulejos y enredaderas, con su fuente de mármol de artificioso remate hecho de cristal para imitar el efecto de la lluvia y producir el arco iris; y más estatuas de bronce con sus faunos, ninfas, delfines; luces indirectas para colorear el agua; y, por fin, un cuarto con pinturas y tallas de los más prestigiosos escultores, como Mena y los García, discípulos de Alonso Cano.

La combinación de emparrados, frutales, flores y fuentes con el pequeño museo es muy del gusto barroco, orientado al espectáculo integral, donde convergen la naturaleza y las varias artes. Continúa la plasticidad y dinamismo de las metáforas, que compensa su repetición:

«que a un tiempo baja y sube
en lanzas de cristal, de perlas nube» [23].

Así como las fórmulas estilísticas gongorinas:

«colérico el cristal, si no arrogante» (...)
«vidrios quebrando y congelando muda» [24].

Los cuadros de Bassano, Ribera, etc., se describen como «doble fondo» del paisaje del jardín. Y el agua, en retorcido hipérbaton, aparece un momento en su fiel obediencia a la gravedad, con dimensión más profunda que la de las habituales imágenes de joyas, dentro de un forzado cultismo, representativo del ultragongorino estilo de Soto:

«de plata pedestal bruñida informe
de nieve, o sea coturno, derretida,
observante en la ley que fue nacida,
virtud que, si profunda,
es de elevada esfera,
quiere ofrecer a su interior conforme» [25].

Y, poco más adelante, algún acierto puramente fónico, característico del gongorismo:

«gualdados frutos, verdes, carmesíes,
daravenaces, fargues, jaraquíes».

---

[23] *Ibídem,* pág. 123.
[24] *Ibídem,* pág. 124.
[25] *Ibídem,* pág. 132.

La «Mansión séptima» del jardín consistía en una galería embovedada, con parras, yedra y jazmín, elevada y orientada hacia el sol naciente. Parece haber, a pesar de la desigualdad topográfica del «carmen» un resto del simbolismo ancestral del «Ascenso» que asociaba la subida geográfica al progreso espiritual. Al final del sensual poema descriptivo suena la música espiritual de la armonía del mundo creado, preludiada en la «Mansión cuarta», que ahora se amplifica en acordes definitivos. Hay una correspondencia entre el paisaje celeste y el terreno, gozados en un clímax de sentidos y mente en el que (cosa rara para nuestra degradada «calidad de vida» contemporánea) los placeres del olfato mantienen la integración de los niveles instintivos de la personalidad con los cerebrales:

«De los céfiros blandos sacudida,
perfumes llueve y ámbares respira,
cuando, encendido en hermosura el suelo,
gozando tanto cielo
—si por término breve— en los jardines,
de mosquetas los nieva y de jazmines,
mientras las flores bellas
retrato dan con alma a las estrellas» [26].

Es la cumbre del poema, la sacralización del jardín que, aunque de ámbito reducido, resulta un microcosmos capaz de hacer dialogar sus flores con las remotas estrellas. Se consigue, a la vez, la plenitud sensual en el gozo de «colores, riqueza y galas», «poniendo término al deseo». Las flores entonan sus solos cromáticos en el concierto del vergel: rosa, clavel, «melotisa» (minutisa), violeta, jacinto, alhelí, con evidentes sinestesias:

Trompas de aromas y hermosuras
(...) tres clarines
de mosquetas, siringas y jazmines
escandalizan, con igual ruido,
al trascendiente, al perspicaz sentido» [27].

Este último verso acierta en la caracterización de la refinada y profunda sensibilidad del barroco Soto de Rojas: «perspicaz» y «trascendente». Una lección útil aún para el amplio público de lectores cultos (más allá de la élite de especialistas) en este centenario; un refinamiento sensual y contemplativo, una educación de los sentidos de que hoy se carece, sobre todo para el olfato y el oído, asfixiados y embrutecidos por un modelo urbano que no permite la experiencia serena del espectáculo natural.

Termina el poema como empezó, con la clásica invocación a la musa; pero ahora dirigida a la alabanza del Ser Supremo, a donde la hermosura creada de la naturaleza

[26] *Ibídem*, pág. 133.
[27] *Ibídem*, pág. 136.

le ha conducido. La contempla ordenada «con sabio proceder», «en números cabales», con sus elementos (agua, viento, tierra) contenidos y encauzados. Por cierto, cuando contempla la tierra hay un asomo de profundización en el sentido de la «imaginación material» de Bachelard, una intuición de lo oscuro, una cierta liberación del inconsciente bajo la fórmula tradicional: imagina sus «entrañas», «organizando las raíces» (...) «con sustancias, humores, calidades» que luego emergerán en las «repetidas variedades» de los «verdes, fructíferos sustentos» [28]. Y concluye el canto al «Criador inefable» con una actitud humilde en sus versos finales:

«perdona mi alabanza,
pues cuando vuela más, menos te alcanza» [29].

En suma, el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* uno de los poemas descriptivos barrocos de mayor originalidad y sabor granadino de su época, ofrece aún el atractivo de sus aciertos formales, de su refinamiento sensual, de su superficialidad y su trascendencia históricamente definidas. El diseño de la estructura espacial del «carmen», su espesa herencia cultural, su simbolismo oculto y manifiesto, pueden incitarnos hoy, cuatrocientos años después, a nuevas «lecturas».

FEDERICO BERMÚDEZ-CAÑETE
«Huerta Grande»
LA ZUBIA (Granada)

[28] Vid. BACHELARD: *La terre et les rêveries de la volonté,* París, Corti, 1947; *La terre et les rêveries du repos,* París, Corti, 1948.
[29] *Ibídem,* pág. 139.

Ut Pictura Poesis

Para Eduardo, Víctor y Julio, que encarnaron Alma.

Alegórica pintura

La gesta habría sido más en lo alto,
al viso dulce de algún sol dorado.
Desnudo el hombro, y en él la gigantesca espada,
iba el muchacho ahora por un prado sombrío.

Cendales y zurrón le apretaban el cuerpo
y viento leve se entraba por su cabello oscuro.
Ambarina tetilla y róseos labios, ojos de alegría,
inocencia y pudor, piel viril en blandas llamas...

Muy nublo era el camino. Y un río verdeante
y casi mudo, junto al andar del mozo se escapaba.
Ostentaba un trofeo en la mano sin arma:
Melancólica cabeza de protuberantes ojos, cortada.

Avida boca de mordisco y sed, afanes saturnales,
anhelo de sombra y temulencia, flujo lunar de apetecer la carne.
Y dijeron las almas: Beba olvido. Descanse este Villena
mísero que amó morir por poseer y arder vida más clara.

Amor victorioso

¿Qué dirías que importa? Por el suelo papeles
y violines, y tiorbas y coronas y armas...
Si él llega nada tiene sentido. Lo ofrece todo
en su mirar, su carne es dura y joven,
desvergonzadamente abre los suaves muslos
y brinda el yacente sexo, mientras sus pies
desbaratan todo lo que no sea su propia imagen.

Con el dardo ha hecho sangre. Invita a gloria
cierta, a seducción, a gozo, a trasponer fronteras.
Y es total presencia. Himno y loor de la humana carne.
Materia que se goza en la materia y fulge ardiendo.
Placer, cuerpo, saliva y desorden que arrasará con todo.
Pero también hay alas. ¿No es bastante el ofrecido
sexo, los codiciables muslos, ese mordible oro que regala?
¿Qué falta? Pues tales alas dicen todo lo que
no estás viendo, pero comprobarías adelante:
Es hermoso ver, sentir un cuerpo milagroso y terso,
pero engañan sonrisa, perineo y formas tentadoras:
La felicidad es ilusoria, el dolor es real, y se palpa.

El paso de la laguna Estigia

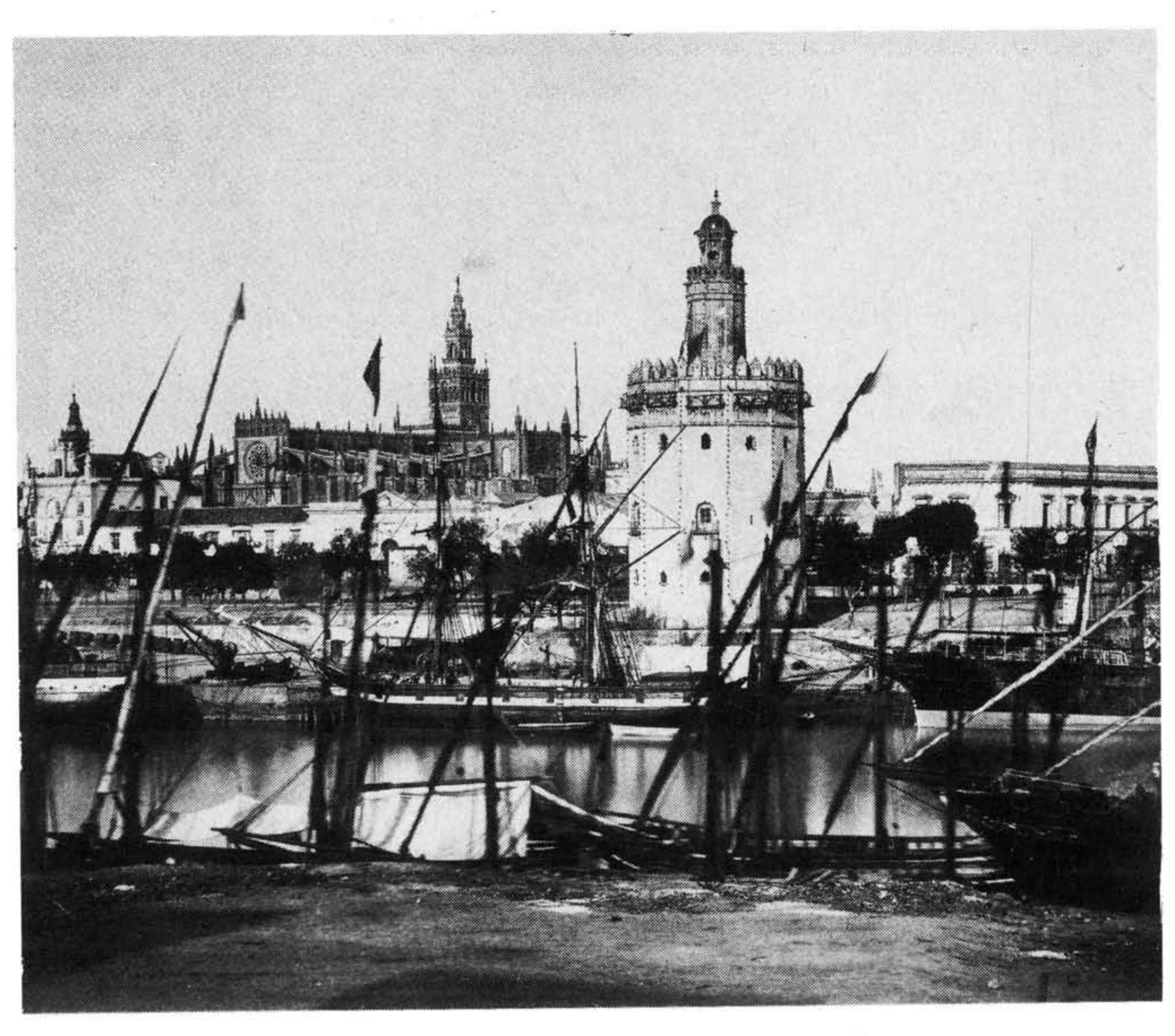
A un lado del bosque —por la orilla—
veía extraños fuegos y gritos espantosos.
(Digo bien: Veía *gritos, porque nada oía.)*
Era el aire melancólico y sombrío,
y lo cruzaban pájaros de color ceniza.
No puedo decir que sufriera exactamente,
era una sucesión de agobio, pesadumbre, angustia,
como queriendo llorar y sintiéndote solo.
Al otro lado del agua (un agua esmeraldina,
profunda, portentosa) se distinguía apenas
otro bosque, y una ignota claridad desconocida.
A la vera del agua (sin rumor, pero móvil)
había un viejo desnudo, con crespa barba blanca.
Le dije: ¿Cuál es la verdad, dime;
qué debí haber hecho? ¿Retirarme de todo,
vivir remoto al mundo, en la paz de las sierras?
¿O arder en las batallas y zozobras,
intrigar, morder ansia, escalar arduamente,
herir al semejante con ponzoña enconada?
¿O simplemente entregarme a la carne,
hundirme entre los cuerpos día a día
mientras seca la lengua siente un vacío instante?

¿Qué debí haber hecho? ¿El poder, la soledad,
el amor, el triunfo? ¿A cuál dedicarse?
Y el viejo no se inmutó, aunque yo temblase.
Respondió: Cualquier cosa que hicieras, es lo mismo.
No hay verdad aquí. Nada es verdad segura.

Si buscaste el sosiego —sólo eso— ya es mucho...
Esta es la única verdad, siguió. Y me mostró
una barca. Esta de ahora es la sola verdad
de cuanto existe. Y me tendió un vaso de agua clara.
Toma, añadió. Me cogió la mano. Y sentí un blando
frío en los pies, al mojarme, subiéndome a su barca.
Al fondo, un raro sol, como violeta y rojo,
que no daba calor, parecía la sangre cuando mana.

LUIS ANTONIO DE VILLENA
Bravo Murillo, 355
MADRID

Notas



Sevilla, unos años antes del nacimiento de Manuel y Antonio Machado. (Fotografía de Charles Clifford.)

Una ciudad y dos poetas

Don Manuel y don Antonio Machado nacieron en Sevilla y eran hermanos. Pero se habla de la Sevilla de Antonio y de la de Manuel. ¿Es que pertenecían a ciudades distintas? Sí y no. Y como esta contestación es *tenebrosamente clara,* según la calificaría Juan de Mairena, las líneas que siguen no tienen otro objetivo que el matizarla en lo posible.

Antes vamos a refrescar algunos datos, que sin duda estarán en la mente de todos los lectores: Manuel nació en 1874 y Antonio el año siguiente. La madre, Ana Ruiz, era hija de una vendedora de dulces de Triana. El padre, Antonio Machado y Alvarez, un destacado intelectual de la clase media, que había realizado notables trabajos sobre folklore y costumbres populares. El abuelo, Antonio Machado y Núñez, era gaditano y ejerció la medicina en su juventud. Viajó a Guatemala para reunirse allí con un hermano suyo que probaba fortuna, y, finalmente, prefirió renunciar a la aventura americana y dedicarse a la ciencia. Con ese propósito se trasladó a París, donde, en la Sorbona, llegó a ser ayudante del famoso Orfila. A su regreso a España dejó al poco tiempo la carrera de médico para especializarse en Ciencias Naturales. Fue un hombre de veras importante en la Sevilla de la época. Liberal y progresista, ganó una cátedra de Ciencias Naturales en la Universidad Hispalense y publicó algunos libros, entre ellos un *Catálogo metódico y razonado de los mamíferos en Andalucía* (Sevilla, 1869). Este elegante caballero —conocido como «el médico del gabán blanco»— tuvo una actuación destacada en la Revolución de 1868 como miembro de la Radical Junta Revolucionaria de Sevilla y, más tarde, como gobernador civil de la Provincia, cargo en el que destacó por su actuación para extirpar el bandolerismo, como señala Zugasti en su ya clásico libro sobre el tema. En su labor científica, fue uno de los primeros universitarios españoles que se atrevieron a explicar las teorías de Darwin desde su cátedra y uno de los fundadores, en 1871, de la Sociedad Antropológica de Sevilla. Adherido al grupo krausista, tuvo gran amistad con Francisco Giner. Con otro profesor sevillano, Fernando de Castro, fundó la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias.* Fiel a sus amigos krausistas, cuando en 1875 el gobierno de Cánovas expulsó de la Universidad a Giner, Salmerón y Azcárate, Machado Núñez fue uno de los profesores que protestaron, renunciando a su cátedra. En cuanto al padre de los Machado, eminente abogado y folklorista, fue aún más radical que el abuelo y, desde luego, menos cauteloso. Con la vuelta de los Borbones y la proclamación de Alfonso XII en 1874, perdió su trabajo como abogado y sus protestas públicas contra la inmoralidad de la Administración y contra la injusticia social fueron constantes. Si me he extendido al hablar del abuelo, Machado y Núñez, es porque su figura resulta de capital importancia en la formación de Manuel y Antonio. El abuelo vivió no pocos años con su hijo, al que ayudaba a subvenir a sus necesidades económicas. Y así, tanto el abuelo como los padres contribuyeron a la formación de los dos futuros poetas.

En esta familia, en este ambiente, nacieron y se educaron los hermanos Machado. Un ambiente liberal, progresista y anticlerical, hasta el punto de que los lectores de los artículos que escribió el padre de los Machado contra la Iglesia fueron excomulgados por el Sínodo de Sevilla y por el Obispo de Jaén. Machado y Alvarez

participaban de la misma ideología positivista y krausista que otros intelectuales sevillanos y, principalmente, los fundadores de la «Institución Libre de Enseñanza», donde Manuel y Antonio empezaron a ir al colegio tan pronto como llegó la familia a Madrid. Pero no nos adelantemos a los acontecimientos: Antonio y Manuel se desenvuelven en una Sevilla liberal, anticlerical y progresista, que sella con sus ideas por igual los primeros años de los dos hermanos. Esta era la Sevilla de los Machado. Lo que, naturalmente, no quiere decir que así fuera Sevilla. Precisamente, republicanos, federalistas y progresistas constituían un núcleo bastante exiguo. La «Gloriosa» (Revolución de 1868) no llegó a producir en la ciudad un verdadero desplazamiento de poder de manos de la aristocracia latifundista a la burguesía. Sin embargo, Sevilla se convirtió en uno de los bastidores de la ideología republicana y federal. Las personas que hicieron posible esta efervescencia eran pocas, e instaladas casi todas en la Universidad, que se convirtió en reducto del progresismo. Figuras como Federico Castro y Federico Rubio, que modelarían el espíritu de varias generaciones de sevillanos ilustres. Pues bien, a este reducido círculo pertenecían tanto Manuel como Antonio Machado.

En 1883 (año del movimiento andaluz de la Mano Negra) Antonio tiene ocho años y Manuel nueve. El padre y el abuelo deciden de común acuerdo marchar a Madrid. ¿Motivos?: Los krausistas han conseguido una cátedra en la Facultad de ciencias madrileña para el abuelo y el padre espera encontrar en Madrid un mayor reconocimiento a sus méritos de escritor y folklorista. Además, ambos esperan poder dar a los dos niños, Antonio y Manuel, una educación acorde con su ideología liberal, muy difícil de conseguir en Sevilla. En efecto, pocos días después de la llegada a Madrid los niños son inscritos como alumnos en la Institución Libre de Enseñanza, fundada por Giner siete años antes. En ella, las actividades complementarias de los estudios son las numerosas excursiones que, dirigidas por los profesores, hacían los alumnos a ciudades y pueblos próximos a Madrid y a la cercana sierra del Guadarrama, así como las visitas a museos, industrias artesanas, fábricas, tahonas y centros científicos. Eran características de la Institución «el trato íntimo con los alumnos» y «las conversaciones libres y generales, en las que el niño hacía preguntas con entera espontaneidad, contestando al maestro como si fuera a un amigo o a un hermano mayor.»

Hemos visto que, hasta aquí, los dos hermanos recibieron idéntica formación. El ambiente familiar y social en que se desenvuelven en Madrid viene a ser una prolongación del de Sevilla: progresismo, anticlericalismo, respeto al trabajo manual, amor por las ciencias y por las letras..., sin embargo, algún crítico ha afirmado que la influencia de la Institución en Manuel es opuesta a la que había recibido en sus primeros años sevillanos. Hemos visto que esto no es cierto, y ahora vamos a ver cómo a los dos hermanos les quedaron indeleblemente grabadas las huellas de la Institución Libre de Enseñanza.

En el caso de Antonio, cualquier lector atento puede recordar el hermoso poema que dedicó a don Francisco Giner a su muerte. En un apunte biográfico de 1917, que se publicó al frente de sus *Páginas escogidas,* libro publicado por la editorial Calleja, nos confiesa: «Me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud.» En otro lugar, recuerda así Antonio las clases de

Giner en la Institución: «Los párvulos aguardábamos, jugando en el jardín de la Institución, al maestro querido. Cuando aparecía don Francisco, corríamos a él con infantil algazara y lo llevábamos en volandas hasta la puerta de la clase... En su clase de párvulos como en su cátedra universitaria, don Francisco se sentaba siempre entre sus alumnos y trabajaba con ellos familiar y amorosamente. El respeto lo poníamos los niños o los hombres que congregaba el maestro en torno suyo. Su modo de enseñar era el socrático, el diálogo sencillo y persuasivo. Estimulaba el alma de sus discípulos —de los hombres o de los niños— para que la ciencia fuese pensada, vivida por ellos mismos.»

Pero, ¿y Manuel? Algunos comentaristas se han obstinado en negar la influencia de la Institución en su obra. Mas esto no corresponde a la realidad, como demostró documentalmente Gordon Brotherson en su libro, sin duda el mejor que se ha escrito hasta la fecha sobre este poeta. Brotherson afirma que «sus primeros poemas no sólo reflejan detalles de sus visitas, donde era notoria la presencia de la Institución, a los talleres, fábricas y herrerías de Madrid, sino que acoge el sentimiento que había intentado provocar aquellas visitas». Como demostración de este aserto vamos a reproducir aquí un poema de esa época, titulado *Al día:*

«También el hombre despertó. Ya suena
el vigoroso golpe del martillo
en el noble taller. Ya en las ciudades
el continuo afanar...
Aquí la ansiosa llama
ruge en el horno, y en el fuerte hierro
con su horrible calor vida derrama.
¡Oh trabajo, oh labor! En vuestro seno
la humanidad entera se engrandece.»

A los quince años, antes de dejar la Institución para hacer sus exámenes en el Instituto Cardenal Cisneros, Manuel había adquirido algo que no se conseguía fácilmente en los colegios de la época: un sentimiento de la dignidad del trabajo («el noble taller») y una gran familiaridad con la historia y cultura europeas, especialmente gracias a las clases de arte de Manuel Bartolomé Cossío, cuyo efecto fue obvio en los poemas de *Apolo* (el libro está dedicado a Francisco Giner como «homenaje de admiración, respeto y afecto» y de uno de sus poemas, *El caballero de la mano en el pecho,* es dedicatorio Manuel Bartolomé Cossío). De otro lado, la correspondencia privada de Manuel Machado muestra que estuvo tan cerca como su hermano Antonio de Giner y Cossío. En el libro *Día por día de mi calendario* escribe: «Nadie ha hecho un surco más profundo, nadie sembró más fecunda semilla, nadie dejó una estela más amplia y luminosa... Su obra y su alma [de Giner] viven siempre, porque en su labor semidivina él supo formar los hombres para el mañana». [...] Nuestro amigo, nuestro guía, nuestro pastor, el viejecito de plata y de fuego, el viejecito adorable y adorado, cuyas palabras eran siempre claras y buenas, sedantes y reveladoras». Y más adelante, recuerda el edificio de la Institución como su *alma mater:* «La vieja casa tiene también

un gran jardín interior, pero este jardín no es, como los otros, un secreto para mí. Es un viejo amigo. Yo lo he recorrido mil veces, lo he cultivado, cavado, podado... ¡Oh, días benditos! ¡Oh, casa bendita por la presencia del Santo Giner de los Ríos, el maestro adorable y adorado!»

Reiteramos lo dicho anteriormente: los dos hermanos tienen una primera formación prácticamente idéntica, y esa formación se inicia en Sevilla para proseguirse sin discontinuidad alguna en Madrid. La Sevilla de la niñez de los Machado es la de la proclamación de la República, la del cantonalismo y la del alborear del regionalismo andaluz. Es la Sevilla de regia opereta, pues se instala Isabel II en el Alcázar y los Duques de Montpensier en el antiguo palacio de San Telmo. Por entonces el Marqués de Alcañices pide la mano de Mercedes de Orleáns y llega a Sevilla Alfonso XII. En 1880 nace el Ateneo Hispalense en el Centro Mercantil. Dos veces en estos años el Guadalquivir inunda inmisericordemente la ciudad.

Pero hay otra Sevilla común a ambos hermanos y que es más difícil de situar dentro de unas coordenadas temporales. Nos referimos a Sevilla como centro de una tradición poética ininterrumpida desde Herrera hasta Cernuda que es, para decirlo con palabras del profesor Ruiz-Lagos, «lo único que nos explica la hondura poética de un Machado, de un Juan Ramón, de un Demófilo». El círculo de ilustrados prerrománticos sevillanos (Blanco White, Lista, Cepero, Rodríguez Zapata...) es el transmisor de esta tradición. Un lugar central ocupa en ella el trianero Alberto Lista, autor de formación neoclásica pero de gustos en extremo eclécticos. Sus alumnos recibieron una formación literaria que excedía con mucho a la rígidamente preceptuada en la *Poética* de Luzán (uno de ellos fue el propio Bécquer). No debe olvidarse que Lista, con amplitud de criterios insólita en un neoclásico, elogió a Góngora y a Lope y conoció y valoró la poesía popular. Así, en su elogiosa reseña que publicó con motivo de las recopilaciones de romances hechas por su antiguo discípulo Agustín Durán, tío de los Machado, y en uno de cuyos romanceros nos cuenta Antonio que aprendió sus primeras letras. Tanto Antonio como Manuel son, a la vez, herederos y transmisores de esta tradición. El hecho nos parecerá más claro si lo ejemplificamos en sus primeros libros. Nos referimos a las primerizas *Soledades* de Antonio (1903) y a *Tristes y alegres* (1894), la primera publicación de Manuel, que comparte sus versos, en el mismo volumen, con el poeta bohemio Enrique Paradas (la primera mitad del volumen está firmada por Manuel y la segunda por Paradas). No vamos a insistir aquí en el caso de Antonio, porque hay cientos de estudios que hacen referencia a su confesado amor a la copla popular y a la poesía de Bécquer. Pero quien hojee el primer libro de Manuel encontrará una sección entera de seguidillas y otra de soleares, entre las coplas que allí se publican. Y en cuanto al influjo de Bécquer, creo que el reproducir el poema *Reflejo* del citado libro me dispensará de más comentarios:

Llegó la tarde al valle... Junto al lago
pasábamos los dos.
Tú la naciente luna contemplabas,
yo, el moribundo sol.
. . . .

Los dos del terso lago en el espejo
la mirada fijamos a la par.
Sopló la brisa y confundió, ¿te acuerdas...?
nuestros cuerpos, del agua en el cristal.

Pero hemos hablado de los puntos de convergencia: hagámoslo de las divergencias. Mientras Antonio permanece en Madrid, Manuel vivió la mayor parte de los años 1895, 1896 y 1897 en Triana con la familia de su madre, pues había sido enviado a Sevilla para terminar el Bachillerato y cursar la carrera de Filosofía y Letras. Mas esta Sevilla es muy diferente a la que habían conocido los dos hermanos en su infancia. Ahora, en la época de la Restauración, se ha roto definitivamente el frente común entre obreros y burgueses. La burguesía más vanguardista ha sido eclipsada por una neoaristocracia (alta burguesía con hábitos nobiliarios). En cuanto a la propiedad de la tierra, durante la etapa de Cánovas sigue en ascenso la concentración capitalista, surgida de la concentración de Madoz. Al contrario que en otras zonas del país, esta burguesía imita hasta el servilismo los modos de vida de la aristocracia terrateniente. Según Bernal y Drain, «todos los lugares comunes sobre la Andalucía actual, tan fútiles y superficiales —corridas de toros, Feria de Sevilla, procesiones andaluzas, tientas, etc.—, se cuajan durante el último tercio del siglo XIX». Según afirma Brotherson, es en este período cuando Manuel Machado empieza a considerar como admirables y «típicamente» sevillanos los elegantes desfiles de caballos de la Feria, las procesiones de Semana Santa, las corridas de toros (que Giner aborrecía) y los cantaores gitanos. Los intelectuales progresistas habían sido desplazados de la Universidad (quedaban, en patético aislamiento, Federico de Castro y Manuel Sales y Ferré, a los que Manuel no menciona a pesar de su intimidad con la familia Machado). La Iglesia había recuperado su papel preponderante. En cuanto a la situación de las clases populares, era ésta mísera y sombría. Pues bien, raro es el poema del primer libro de Manuel Machado que no está dedicado, y vamos a citar ahora algunos de los dedicatarios: Marqués de Castrillo, Marqués de Jerez de los Caballeros, Marquesa de Mondéjar, Marqués de Villamanrique, Marqués de Viana, Marqués de Novaliches, Marqués de Cubas... Los nombres hablan por sí solos.

Ya en Madrid, Manuel vuelve repetidas veces a Sevilla para visitar a su sobrina Eulalia Cáceres, a la que se había prometido en 1897. Esta «Sevilla... torera, graciosa y animada» (y son palabras del mismo poeta) le inspira numerosos poemas y prosas a lo largo de casi toda su vida. Y es curioso observar cómo la forma que adopta para hablar de ella está en consonancia con el fondo. Así, algunas composiciones de *Sevilla y otros poemas,* con sus inefables descripciones de la mujer andaluza (Carmen, Rosario y Ana) no pueden ser más reaccionarias y tópicas. Se me dirá que tienen mucho de cierto: de acuerdo. Pero es el poeta quien ha elegido la descripción y mitificación de unos tipos que, no por ser existentes, son menos reaccionarios. El resultado es poesía y prosa decimonónica, premodernismo regionalista y fácil folklore que silencia o, peor aún, mutila la realidad. En sus *Estampas sevillanas* puede encontrarse el elogio del señorito «gracioso» («Pesadas o no darlas...») y la alabanza de su «clase». En «Pequeña historia de un cante grande» Manuel nos presenta a Sevilla como un lugar mágico

donde todo es posible: no existe la lucha de clases porque todo lo alegran y hermanan el cante, la gracia, el sol y el vino. Es curioso y contradictorio que el autor de estas estampas costumbristas, llenas de hipérboles, donde se continúa el lenguaje y la temática del siglo XIX, sea el autor de *El mal poema*. Es decir: quien inaugura el lenguaje de la poesía moderna (prosaísmo deliberado, paisaje urbano, lenguaje no por elegante menos desenfadado, coloquial e irónico) en España. Porque Manuel Machado es también —y no debemos olvidarlo nunca— junto con Juan Ramón y Darío, el fundador de la lengua lírica que usamos hoy en castellano.

Pero, ¿y Antonio? De todos son conocidos sus versos *«Mi corazón está donde ha nacido / no a la vida, al amor, cerca del Duero»*. Mas si Antonio Machado —que amaba verdaderamente la tierra castellana—, aún conmovido por la muerte de Leonor escribió estas sugerentes líneas, no conviene olvidar tampoco que se refirió a sus versos como a los de *un coplero andaluz que vaga hoy por tierras de Soria*. Muchos críticos, la mayoría, han querido ver en Antonio un poeta castellano. A todos ellos se adelantó con sutil penetración Rafael Cansinos Asséns, maestro de Borges y sevillano él mismo, quien en una crítica de *Nuevas canciones,* afirmó en 1924 desde las páginas de «El Imparcial»: «El poeta, que es sevillano, prefiere Castilla, *la tierra en que nació al amor,* y que mejor se aviene con su espíritu cansado y triste y el frío y noble decoro de su inspiración». Y añade inmediatamente después: «Frialdad muy sevillana, si se recuerda a Herrera.» De otro lado, ocurre también con frecuencia que los escritos de Antonio Machado sobre Sevilla hacen, a la vez, referencia a la infancia: un mítico reino perdido que está fuera del espacio y del tiempo. «Pero la Sevilla de mis recuerdos —nos dice Antonio Machado en *Los Complementarios*— estaba fuera del mapa y del calendario.»

Mas no todo queda fuera del mapa y el calendario. En octubre de 1912 Antonio inicia su curso como catedrático de Francés en el Instituto de Baeza. La estancia en la pequeña ciudad supone el reencuentro con la Andalucía de su infancia, que ahora no será contemplada con los ojos mitificadores del niño, sino bajo la mirada crítica del hombre. Antonio se encuentra con una Andalucía real —y ciertamente aquejada de numerosos problemas— y no vacila en reflejarla en sus poemas (Don Guido, prototipo del eterno señorito; la situación de la mujer andaluza: *«Oh enjauladitas hembras hispanas»,* etc.). En esta época se agudiza considerablemente su conciencia crítica. «La melancólica desesperanza individual —dice José María Valverde— queda redimida por un hálito de esperanza sobre la marcha del mundo y la historia, vagamente inspirado por el espíritu que había puesto en marcha la revolución rusa.» Antonio Machado ha adquirido la esperanza en un futuro mejor, y la conciencia de que Andalucía puede llegar a ser algo más que un mito. En consecuencia, deja de considerar a Sevilla fuera «del mapa y del calendario». ¿Y qué mejor ejemplo de esto que uno de sus sonetos, escrito en Rocafort muy poco antes de su muerte?:

Otra vez el ayer. Tras la persiana
música y sol; en el jardín cercano
la fruta de oro; al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.

Mi Sevilla infantil, ¡tan sevillana!
¡Cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana.

Alguien vendió la piedra de los lares
al pesado teutón, al hambre mora,
y al ítalo las puertas de los mares.

¡Odio y miedo a la estirpe redentora
que muele el fruto de los olivares,
y ayuna y labra, y siembra y canta y llora!

Deseo terminar este trabajo evocando una imagen: un anciano de andar lento, trabajoso y pesado que no quiso o no supo sobrevivir a la pérdida de España. Va hundiendo sus pies fatigosamente en la arena, apoyándose en el brazo de su hermano, hasta llegar a una de las barcas que descansan a la orilla de la playa. Allí se sienta y permanece absorto, mirando al mar, mientras la brisa le despeina. Qué inmenso fracaso para un hombre viejo ver hundirse aquello y a aquellos por los que se ha luchado hasta el fin. Qué inmensa sensación de fracaso, soledad y desesperanza. «Quién pudiera vivir ahí, tras una de esas ventanas, libre ya de toda preocupación», dijo señalando a una de las casitas de pescadores. ¿Premonición de poeta? Pocos días le faltaban ya, en efecto, para su tránsito al otro lado del espejo.

Era febrero. En su gabán, su hermano José encontró, escrito a lápiz en un pequeño y arrugado papel, el último verso del poeta:

«Estos días azules y este sol de la infancia.»

FERNANDO ORTIZ
Avda. Eduardo Dato, 38
SEVILLA

José Lezama Lima, o el epos de la imaginación

Introito

En la gran tríada de dioses de la religión babilónica encontramos que Anu, dios cuyo nombre significa «cielo», ocupa el vértice preponderante. Dios de los reyes y de los príncipes, es considerado, a pesar de su importancia, enemigo de la Humanidad: dios que sólo protege a los poderosos. Más abajo de Anu, y ocupando un lugar de

disputada segunda importancia, encontramos a Enlil, dios cuyo nombre quiere decir «dios del viento y de la tormenta», por lo cual ya es decisivamente hostil al género humano. Dios también de los campos y de la tierra, cuidaba las «tabletas del destino», las cuales le permitían «fijar el destino» de algo, viviente o no viviente, lo que significaba determinar su lugar en el orden creado. Ea, dios de las aguas, ocupa el tercer puesto en la tríada. Habitaba en las profundidades de las aguas, el océano del infierno, sobre las cuales descansaba el mundo. Era considerado «señor de la sabiduría», fuente de todos los conocimientos mágicos secretos. Había revelado a los hombres los secretos de la escritura, la construcción de casas y la agricultura. Se lo llamaba también «señor de los encantamientos» por sus poderes mágicos benefactores del hombre. El ayudante de Ea era Mummu, el dios artesano, personificación de la habilidad técnica.

En el proceso ritual y litúrgico de los antiguos babilonios, las estatuas que representaban a la variedad sagrada de dioses tenían vida, por tanto era necesario lavarlas, vestirlas y alimentarlas diariamente. Pero para llegar a tener vida tenían que atravesar por una ceremonia ritual de iniciación en casa del artífice, el *bit-mummu,* donde se las fabricaba. Esta ceremonia consistía en un rito complejo, misterioso, cargado de conjuros y encantamientos mágicos, denominado *mis-pi,* «lavado de boca», por medio del cual la imagen se hacía cuerpo verdadero. A Ea, rey del abismo, era ofrecida la ceremonia para que por su poder el dios se corporizara. Los encantamientos finales del rito que han de repetirse muchas veces, dicen: «Imagen que has nacido del sagrado», «Imagen que has nacido del cielo» [1].

Sírvanos el entrelazamiento de estos mitos, ritos y arquetipos como puerta por donde podamos acceder a José Lezama Lima y a la luminosidad de su sistema poético, cristal barroco donde descansa el mundo de su poesía. No hablaremos de la tríada, estructura trinitaria donde, según lo ha visto con acierto Julio Ortega [2], Lezama asienta los métodos de su cantidad novelable, nos remitiremos sólo a relacionar ese único dios benefactor, Ea, con los hombres. Como hemos visto, Ea otorga a éstos la escritura, la arquitectura y la agricultura, tres formas sagradas de plantar signos de vida en el espacio, mientras es también el «señor de los encantamientos», conjurador de hechizos y maleficios, es decir, quien defiende al hombre frente a las acechanzas del demonio. Pero este dios no está solo; acompañado del dios artesano Mummu puede transmitir tanto la habilidad espiritual como la manual, y es por esto que en la ceremonia del *mis-pi,* su presencia es inspiración para el rito, así como la del dios artesano es materialización. Esta ceremonia, donde la imagen va hacia su cuerpo, nos permite ver que los hombres por medio del instrumento ritual, praxis e imaginación, otorgan vida a lo inanimado, participando del hecho de la creación. La imagen viene del cielo para hacerse vida, es decir, nacer a nuestra realidad y ser cuerpo, extensión en el espacio, continuidad.

Para un ávido lector de Lezama Lima, las claves aquí esbozadas son obvias;

---

[1] Este mito babilónico de creación y el ritual de origen han sido tomados del libro *Historia de las Religiones,* Edit. Vergara, tomo II, págs. 34 y ss. Barcelona, 1960.

[2] Ver. JULIO ORTEGA: *La biblioteca de José Cemí,* Revista Eco, núm. 155, pág. 311. Bogotá, s/f.

recordemos, asimismo, que este dios benefactor y creador, Ea, ha dado la escritura a los hombres, artesanía ritual para alcanzar la creación. La obra de Lezama Lima es, pues, el resultado de ese *viaje* que emprende la imagen para lograr su propio cuerpo, tal vez por eso Lezama se definiría gustosamente como el peregrino estático, combinando su gongorino caminar barroco con la luz mística del renacimiento. El acto poético es este peregrinaje por lo maravilloso, por tanto «la poesía que es instante y discontinuidad, ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo» [3]. Lezama se asegura de darle a la poesía su lugar en el Paraíso (terrenal) y al poema su existir terrestre (paradisíaco). Así el hombre participa por medio de la *poiesis* en «el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal», por lo cual el hombre que crea la imagen es imagen también: «El hombre es imagen, participa como tal, y al final se encuentra con la aclaración total de la imagen, si la imagen le fuera negada desconocería totalmente la resurrección» [4]. Todos buscamos, entonces, el encuentro definitivo con la imagen que está al final del camino de esta vida, y la resurrección sería el encuentro del hombre con su imagen, con su cuerpo —y en el mundo de las uniones posibles—, imagen que va a cuerpo. Es por eso que en esta nuestra existencia de ahora todo está para completarse, para entrar en armonía.

No tiramos aquí más que unas de las piedras sobre las que se edifica el sistema poético del maestro Lezama, pero ellas nos sirven para atisbar este sistema que, entroncado en la tradición de Occidente, lanza sus raíces aéreas hacia las viejas corrientes de pensamiento oriental, deviniendo un sistema religioso que participa ineluctablemente de la doctrina de la incognoscibilidad. Lezama es, pues, católico y babilónico, egipcio y etrusco, barroco y renacentista, moderno y medieval, americano y habanero, como veremos más adelante, o no veremos, porque la dificultad consiste en que cuando le vamos a echar el guante encima, Lezama maúlla y se escapa como ese gato, Ka, de los egipcios, que, según nos recuerda él mismo, era signo jeroglífico de la conjunción *como*.

La memoria barroca

La disputa por el uso y abuso de las denominaciones o terminologías tiende a ser interminable, tal vez por su doble carácter de juego y seriedad, de futilidad necesaria en el camino de interpretación y análisis de la realidad. Vemos así que la denominación de barroco que ha pasado por tantas modas y desmodas en los últimos 400 años, encontró en América latina un punto áureo en la década del 60 cuando corrientes de pensamiento en la literatura y el arte —lo más dispares posible a veces—, acordaron un punto de confluencia en el así llamado «barroquismo» de la literatura (y, por extensión, la cultura) latinoamericana. Pero como bien lo ha señalado Severo Sarduy en algunos de sus escritos, no son todos los que están ni están todos los que son; el término, pues, manes de la proliferación y la multiplicación, se ha hecho barroco en sí, admitiendo los más disímiles elementos.

---

[3] JOSÉ LEZAMA LIMA: *Introducción a los vasos órficos*, Barral Editores, pág. 49. Barcelona, 1971.

[4] JOSÉ LEZAMA LIMA: «La cantidad hechizada», en *Obras completas*, tomo II, pág. 1215. Editorial Aguilar. México, 1977.

Es claro que si hablamos de un barroco americano nos estamos refiriendo a un hecho específico de creación a partir de la mestización y el cambio. El pasado colonial americano no repite modelos europeos ni orientales, sino que inaugura su propio modelo, y quiérase o no, pone los cimientos de nuestra cultura, imbricada de manos blancas, indias o negras, en el principio de nacimiento de las escuelas de arte que nos darían una imaginería y una arquitectura propia a pesar de las notorias vertientes españolas, y una literatura que como en Sor Juana o en Domínguez Camargo, sirven para inaugurar ese continuo intentar lo imposible que nos caracteriza. «El complejo terrible del americano, dice Lezama, es creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver.» [5]

Esta afirmación no podrá más que levantar los coros que anuncian nuestro subdesarrollo y dependencia económica como limitantes y censores de nuestra expresión; sin embargo, olvidan éstos que el lenguaje profundo de un pueblo no se domestica ni por la miseria ni por la opulencia, y que los sistemas políticos de turno no presentan más que un cuadro de fracasos definitivos cuando tratan de acomodar la expresión de un pueblo a sus propios fines: en la voz de Lezama hay tierra y sangre de Cuba, tanto como en la de García Márquez hay de Colombia, así las guerras civiles, las dictaduras o las revoluciones. Es por esto que Lezama hace pasear al *señor barroco americano* por todas las épocas que vienen desde nuestro colonialismo hasta hoy, pasando por el romanticismo, el modernismo y la efervescencia de las vanguardias. Esta constante ahistórica participa de la historia, paradoja lezamiana, ya que está viva dentro del empuje de flujos y reflujos que la caracterizan, y se moverá dentro del plasma de las eras imaginarias escapándose de la geografía para luego entrar en ellas con decisión arrolladora: es la memoria barroca que está allí para vigilar los orígenes: «Vemos así que el señor barroco americano a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida de las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide» [6]. Luego vendrán los arquetipos de esta fundación de formas y realidades engarzados en los trabajos del indio Kondori que informan el templo con emblemas cabalísticos, fuego originario, ornamentos de conjuro y terror; en el peregrinaje maravilloso de Fray Servando Teresa de Mier, en su revolución diaria y en sus escapes de prisiones y condenas; en la presencia romántica de Miranda y su aparición en el centro de las fuerzas que señalan el destino de Europa, así como su empeño en cambiar el de América; en Simón Rodríguez, maestro de Bolívar y ermitaño taoísta en las altiplanicies de Bolivia; en Martí, imagen que al final refleja al propio Lezama: «He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido» [7].

Lezama sabe que la tradición confluye como un gran río hacia nosotros, y que sólo necesitamos ampliar ese delta que nos permitirá absorberlo por cada uno de sus brazos. Por eso, el señor barroco americano está allí, sentado en una calle de Caracas,

[5] JOSÉ LEZAMA LIMA: «La expresión americana», en *Obras completas,* tomo II, pág. 290. Editorial Aguilar. México, 1977.

[6] *Ibíd.,* págs. 324-325.

[7] *Ibíd.,* pág. 323.

Quito o Veracruz, y podrá dársele el nombre que se quiera, ya que el «reaparece como una tentación y un reto desconocido» [8]. Tenemos así que la expresión americana es un cuerpo viviente en la obra de los escritores latinoamericanos, ella está en el centro formal de su obra, lo cual sucede también, por supuesto, para un poeta como Lezama, que vive *in extremis* en el reino de la poesía, como él mismo lo dice y, por tanto, la aprehensión de ella se resuelve en la praxis, en el trabajo artesanal; y es por este túnel que entramos a lo difícil en Lezama, atracción de mundos o de fuerzas que sólo se explican por su inexplicabilidad. Porque así como en el barroco, su obra siempre está explicándose y complicándose, dialéctica de lo claro y de lo oscuro, de la cara que vemos y de la máscara que esconde. «La oscuridad desciende a nuestras profundidades para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz, al invitarlo, lo ahuyente, y favorecer un desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad.» [9]. En ese cosmos barroco, el desplazamiento imaginativo es más que vertiginoso, tiene el don de ubicuidad. Los objetos, las palabras que los designan objetivándose, corporizándose, se atraen mutuamente, y de su conjunción surgen nuevas fuerzas que generan nuevos poderes de atracción, para otorgarnos como regalo de ceremonia y ritual los más extraños invitados a la fiesta del lenguaje y su verdad de imprevistos. Pero no olvidemos que en el caso de Lezama siempre hay un orden allá adentro —limpia coordenada barroca—: orden impenetrable y difícil como la carcajada de un monje zen o el altar retorcido y peligroso de sensualidad de una capilla colonial.

La imaginación como memoria

No quisiéramos caer en la orgía de críticos disputándose la línea final sobre una obra, sobre un *corpus* poético: más bien abrámonos a un presente de visiones múltiples, a la espera de que la única recompensa sea la maravilla de la poesía en conocimiento y comunión, ya que, como decía Trithemius, «el conocimiento encierra amor; el amor, afición; la afición, comunión; la comunión, virtud; la virtud, dignidad; la dignidad, poder, y el poder realiza el milagro. Este es el único sendero para la perfección mágica, divina y natural» [10]. Recordemos, entonces, que Lezama es un poeta profundamente religioso, en el sentido litúrgico y ritual, tanto que como hemos visto ha formado un sistema religioso a partir de su sistema poético, escapándose del tutelaje y la mordaza de la teología clerical y parroquial; por tanto, el significado de unir, de atar, que viene dentro de la palabra religión, le permite unir sin temor de herejías ni malos pensamientos todas las emanaciones del caldo místico que el hombre ha preparado a lo largo de su existencia: si Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza podremos remontarnos a cualquier era y en ella reconocernos con terror o con afecto, podremos darle camino a los potros de nuestra imaginación para que se enrumben hacia las «imágenes posibles», allí donde «hay un tiempo que resiste como sustancia y un

[8] *Ibíd.*, pág. 302.
[9] *Ibíd.*, pág. 315.
[10] Citado por HENRY M. PATCHER: *Paracelso*, Biografías Gandesa, pág. 80. México, 1955.

espacio que vuela como esencia» [11]; al fin y al cabo, nuestro rostro se refleja exacto sobre el agua de la memoria, de donde emerge, por cierto, la poesía. «Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie. Aun en la planta existe la memoria que la llevará a adquirir la plenitud de la forma, pues la flor es hija de la memoria creadora», nos dice en *La expresión americana* [12], de donde inferimos que la imaginación es memoria en movimiento, rito que permite el desprendimiento de las imágenes de su ser estático para entrar en el proceso que las llevará a su corporeización. Pero este organismo debe alimentarse de los elementos que, constituyendo su exterioridad, lo intramundano, permitirán elaborar un lenguaje hermético, hiperbólico y paradojal, que diga sin decir, que abra y cierre puertas: «Cada instante la casa abría y cerraba sus puertas, de tal manera que no se sabía si estaba abierta o cerrada», como nos señala en *Oppiano Licario* [13]. Pero, ¿cómo alimentar a este mostruo sagrado de la imaginación? Tal vez saliendo de cacería.

El concepto de cacería en Lezama, siempre tan presente con sus halcones y águilas, aves de toda especie y animales de todo mito, es una punzante e insistente metáfora sobre su propio método de reunir piezas valiosas, palabras, mitos, arquetipos, ideas, sean de donde fueren y de donde vinieren, todas como objetos, animados o inanimados, que irán a depositarse en el mundo rugiente de su imaginación, pasando a ser luego el material de su trabajo como poeta. Hay allí un *collage* a la manera del escultor que puebla sus espacios, porque una vez que los ha capturado en esas expediciones diurnas y nocturnas por la superficie de los libros y los cafés, los asocia midiendo el destello de sus posibilidades, las cuales se escaparán a toda verificación, ya que pertenecen al orden de lo creíble-increíble, de lo posible-imposible: hay un barroco sinuoso y concentrado, oscuro y luminoso en Lezama Lima.

También podríamos denominar a este proceso como lo fágico en Lezama, la incorporación como alimento que construye células diferentes para nuevos tejidos. Este apetito natural y espiritual es también sensitivo-animal, y es desde allí de donde hierven los olores corporales, sensuales de su obra. Recordemos que Jesús convirtió su cuerpo en pan y su sangre en vino para la cena místicamente caníbal de los apóstoles, así como en la raíz del Barroco, y por ende en Lezama, hay todo un proceso de corporización, como ya lo hemos indicado antes, que lo hace sensual y real en su propia irrealidad.

La imaginación como memoria, fuerza creadora, funda una tradición que existe desde siempre en el alma de lo innombrable. Ella nos permite buscar el camino de salvación que es el reino de la poesía, ese mundo donde las imágenes se encontrarán con su «cantidad hechizada» a través de un rito inicial y mágico, configurando las dualidades imposibles de la metáfora e instituyendo las pruebas hiperbólicas, ese voltearle la cara a los falsos realismos que pretenden tocar el corazón de las cosas: «Lo que prueba demasiado no prueba nada. Luego la poesía y su creación necesitaban

[11] JOSÉ LEZAMA LIMA: *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., pág. 40.

[12] JOSÉ LEZAMA LIMA: *La expresión americana*, op. cit., pág. 288.

[13] JOSÉ LEZAMA LIMA: *Oppiano Licario*. Ediciones Era, pág. 90. México, 1977.

desde su inicio la prueba hiperbólica» [14]. Pero la ausencia de imaginación, y por consiguiente de imágenes que pueblen los espacios, sería espantosa: «El *horror vacui* es el miedo de quedarse sin imágenes» [15], nos advierte, ese limbo de la imaginación que es la reflexión en un espejo que no devuelve la imagen, lo cual, como se sabe desde siempre en las doctrinas religiosas secretas, se asocia a la presencia del mal en los reinos del Maligno. La obra de Lezama vive de lleno en afirmación de su propia era imaginaria, paraíso de la creación. «Nuestra palabra "crear" nos lleva a través del latín a la primitiva raíz verbal de Karma, que significaba la actividad rectora del orden cósmico, una especie de justicia poética, inmanente en las fuerzas naturales, por la cual se corrige el mal y la destrucción es compensada con nuestra vida» [16].

El mito ritual

En Lezama la palabra es imagen así como cuerpo, y por eso ella está en el centro de su sistema («Los versos se hacen con palabras no con ideas», decía Mallarmé); entonces la palabra estará en el centro del mito ritual, que a su vez se une con el mito de origen, de creación, ya que el mito ritual transporta al mito de origen a su forma: el acto poético genera el poema. Lezama, por tanto, no hace sino teorizar y practicar el rito que nos permite el acceso al poema como realidad tangible, y a partir de esa praxis y especulación siembra una obra preñada de símbolos y mitos personales y de la cultura, de claves herméticas que esconden tanto como desvelan el misterio de las cosas. Por esta razón, Lezama juega con las palabras, las deja que manejen a su arbitrio su imaginación, las abstrae de sus significados y las pasea como sonidos en una selva de cristal: Señor de los Encantamientos sabe del poder del vocablo que aleja los maleficios y atrapa la creación. «No debe olvidarse que la forma poética ha estado adscrita durante siglos al servicio de los encantamientos. Los que se libraban a esas extrañas operaciones debían creer necesariamente en el poder de la palabra y, más aún, en la eficacia del sonido de esa palabra que en su significación», nos aclara lúcidamente Paul Valèry [17].

El mundo de Lezama se escapará así de lo racional cartesiano, del positivismo pragmático o del historicismo científico, ya que se inscribe en la impermeable tradición de lo sagrado oculto. A la duda metódica que investiga de manera científica la verdad opone la duda hiperbólica que abre una brecha para que florezcan el encantamiento, el mito ritual y de origen con su racimo de símbolos e interpretaciones múltiples: a la cárcel de la razón, a su obsesiva y maniática lucha por el último fin y explicación de las cosas, opone la espantosa libertad de la creación: la maravilla, el portento.

Por lo anterior, y si retornamos al comienzo de este trabajo, veremos cómo en la Tríada Ea es el único dios benefactor de los hombres: es el dios que otorga la escritura

---

[14] José Lezama Lima: *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., pág. 35.

[15] José Lezama Lima: *La cantidad hechizada*, op. cit., pág. 1215.

[16] F. Harold Smith: «El budismo», en *Historia de las Religiones*, op. cit., pág. 112.

[17] Paul Valèry: *Variedad II*. Editorial Losada, pág. 189. Buenos Aires, 1956.

mientras señorea sobre los encantamientos, es a quien invocamos a fin de conseguir para la imagen un cuerpo viviente: estatua de los dioses, el poema. Y no olvidemos que Ea se hace acompañar del dios artesano: el oficio de la poesía es el camino al Paraíso, a ella misma.

Como artesano, Lezama es un hombre que no sólo sabe su oficio sino que hace gala de absoluta maestría: en él todas las formas se unen para buscar la Forma. Desde el *trobar clus,* el cosante, el zéjel o la sextina hasta la apertura libre del verso sobre la página blanca, Lezama vitaliza y revitaliza el juego de figuras poéticas que la tradición le entrega; pero, como ya lo hemos sugerido, la arquitectura del lenguaje de Lezama debe sus pórticos, plintos o arquitrabes, tanto a la floración del lenguaje barroco español en él como a la presencia de ese lenguaje popular y culto americano: poemas, oraciones, corridos, coplas, dichos, proverbios, expresiones vernáculas, discursos, novelas, paranomasias lúdicas y telúricas, aliteraciones como juegos de salón o de alcoba, octavillas, sonetos, etcétera, que vienen integrados a ese amazonas del habla americana como parte viva de su flora y de su fauna. Lezama hace con esto otra cosa y la misma cosa: síntesis y comienzo, extensión y continuidad.

Vuelta a los orígenes, a los conjuros rituales y ceremoniales del hombre primitivo, del hombre de hoy, la obra de Lezama nos da la llave de las eras imaginarias para abrirnos al gran poema de la imaginación. ¿Confusa? ¿Clara? ¿Complicada? ¿Precisa? ¿Misteriosa? No lo sabemos. Pero permítasenos arriesgar un cobre: el problema en Lezama tal vez no sea su complejidad textual sino la profundidad de las aguas en que descansa su mundo poético. Taoísta y paradójico, patafísico intentador de lo imposible, católico de misa y comunión, Lezama es también ese ser socrático que sabe menos todos los días para poder comprender o ese habanero que nunca llama dos veces con el mismo teléfono. Alquimia de dioses oscuros, su obra es un camino de iniciación barroca, es un koan en La Habana, la risotada en flores del señor barroco americano o el satori de un monje gordo que come manjares a su mesa servidos, mientras que un ruiseñor en algarabía rutilante se descuelga de su nariz.

ARMANDO ROMERO
University of Pittsburgh
PITTSBURGH (U.S.A.)

El cine polaco y sus encrucijadas

Una línea divisoria, causada por la guerra mundial, separa muy gráficamente el cine polaco y su historia. Cuando el nuevo gobierno socialista funda la cinematografía estatal, el Film Polski, deberá comenzar de cero: los ocupantes nazis habían destruido toda su infraestructura, sin quedar estudios ni laboratorios. El XL aniversario de la fundación de la cinematografía de la República Popular (que se celebró en Madrid con una semana de filmes polacos recientes, efectuada en la Filmoteca Española) tiene, así,

un punto de partida a la vez militante y renovador, que poco tiene que ver con el pasado. Sin embargo, dos de los más pretigiosos cineastas de esta primera hora, Aleksander Ford y Wanda Jacubowska, ya habían edificado una labor en años anteriores a la guerra, lo mismo que Buczkowski, Zarzycki, Bohdziewycz y otros menos conocidos. Ford, por ejemplo, ya había realizado en 1932 *La legión de la calle, Gentes del Vístula* (1937) en colaboración con Zarzycki) y *Llegamos* (1936), todos con una importante base documental.

De todos modos, la figura más conocida del antiguo cine polaco de preguerra, en el exterior, fue la vampiresa Pola Negri, descubierta por Aleksander Hertz y Henrik Finkelstein hacia 1910, cuando sentaban las bases del cine polaco. Naturalmente, Pola Negri fue rápidamente absorbida por Hollywood. Posteriormente, la cinematografía se desarrolló sobre bases comerciales, produciendo entre diez y veinticinco filmes anuales entre 1920 y 1939. Salvo las excepciones citadas más arriba y que salvo en el caso de *Llegamos,* de Ford, tuvieron poca difusión en el exterior, el cine polaco no dejó demasiada huella en el mundo en ese período. Los directores más populares de los años 30 fueron Joseph Leytés y Richard Ordinsky. Habrá que esperar a la posguerra y, más exactamente, al «deshielo» político producido en 1953, tras la muerte de Stalin, para asistir al nacimiento de la nueva escuela polaca de cine, cuya importancia no puede desestimarse y que produce figuras de cineastas realmente notables, como Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz y Andrzej Munk. Con ellos y los directores, guionistas y actores de nuevas generaciones, el cine polaco entra, realmente, en la historia del filme mundial.

Los comienzos

El primer filme de la nueva era nace durante la lucha contra el invasor nazi. Era un documental, *Majdansk,* rodado por los operadores del Destacamento Fílmico de la 1.ª división de infantería «Tadeuz Kozciusko», en agosto de 1944, poco después de la liberación de la ciudad de Lublin. Este destacamento fílmico se convirtió luego en productora cinematográfica del ejército polaco y, a su vez, en la base de la productora estatal «Film Polski», creada por decreto del 13 de noviembre de 1945. El organismo centralizaba todas las actividades fílmicas de producción, distribución, exportación e importación de películas y equipos, así como la formación de artistas y técnicos. En 1946, Leonard Buczkowski realiza el primer largometraje de la posguerra: *Canciones prohibidas.*

Aunque la Film Polski mantuvo su carácter monopólico sobre todas las fases del cine hasta 1951, la diversificación de tareas se hizo pronto necesaria; así, desde 1948, se crean grupos de producción, departamentos de guión y la escuela de cine, instalada en Lodz y que pronto adquiriría prestigio internacional. Asimismo, la producción se divide en la empresa productora de largometrajes y la productora de películas educacionales, ambas con sede en Lodz y la productora de documentales, en Varsovia. Hasta 1951 se produjeron 14 largometrajes, 685 documentales y 170 filmes educativos, así como algunos dibujos animados, según datos de la misma Film Polski. La película más representativa de este período fue *La última etapa,* de Wanda Jacuboska,

dramática historia de guerra y los campos de concentración y que fue la primera aparición del cine polaco en el escenario internacional, donde fue muy elogiada por la crítica.

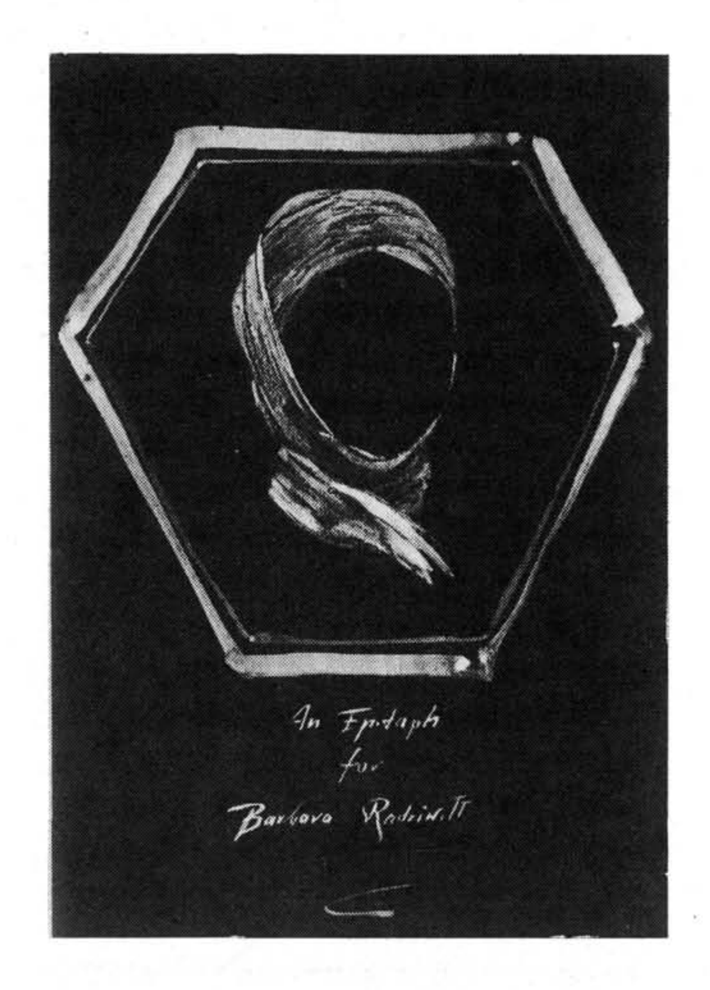
El problema del excesivo centralismo —y, sin duda, del control ideológico burocrático—, se hizo sentir aún en los años siguientes. Por ejemplo, la realización de una película insumía el excesivo lapso de 460 días. En 1952, la dirección de la producción pasó a la Oficina Central de Cinematografía, «anotándose un incremento del número de filmes: 18 largometrajes en tres años». Esta producción era de todos modos escasa y su calidad sólo destacó en cuatro filmes: *Celuloza,* de Jerzy Kawalerowicz; *Bajo la estrella de Frigia,* del mismo director; *Los cinco de la calle Barska,* de Aleksander Ford y *Generación,* que señala la aparición de un joven cineasta de talento: Andrzej Wajda.

En 1955, los propios cineastas propusieron una nueva descentralización de la rígida estructura de la producción estatal, con el proyecto de crear grupos fílmicos con cierta autonomía en la elección de temas y en el presupuesto económico. En los primeros dos años se crearon ocho grupos, y en 1958 surge la empresa Grupos de Autores Fílmicos, posteriormente, denominada Grupos de Realizadores de Películas. Desde 1969 funciona bajo el nombre de Empresa Realizadores de Filmes (Zespoly Filmowe). Este sistema de producción tiene un carácter peculiar, que dio su fisonomía a la nueva cinematografía polaca: cada grupo tenía una dirección colectiva integrada por un director artístico, un director literario (guiones) y uno técnico. Cada grupo se encarga de todas las fases de la producción, desde los guiones hasta la realización de copias.

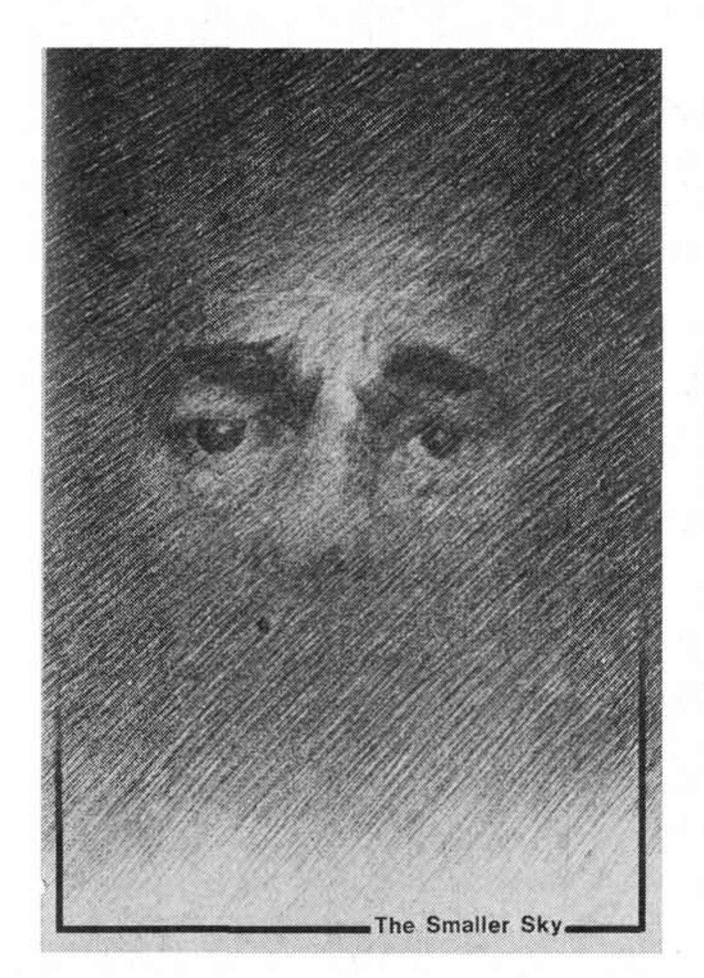
Obviamente, la aceptación final de guiones y películas dependía de una dirección superior de cinematografía (creada en 1958), a cargo del viceministro de Cultura y Arte. Sin embargo, los grupos mantenían una considerable responsabilidad en los aspectos creativos y de realización, hasta el punto de influir notablemente en los resultados artísticos posteriores: sobre todo en florecimiento de la famosa «escuela polaca» de cine, que se aparta decididamente de las programáticas producciones influidas por el «realismo socialista», para buscar su inspiración en las tradiciones literarias y estéticas nacionales, renovadas a través de metáforas y símbolos visuales. Por la dirección artística de los grupos pasaron los cineastas más importantes, como la Jacubowska, Kawalerowicz, Aleksander Ford, Kazimierz Kutz, Wojciech Has y el mismo Andrzej Wajda. Esta escuela polaca, conocida en todo el mundo por su peculiar identidad que, por primera vez, hacía surgir en cine los rasgos históricos y humanos del país, tuvo su edad más brillante entre 1956 y 1961, casi siempre poblada de temas relacionados con la terrible y traumática guerra o la ocupación del país.

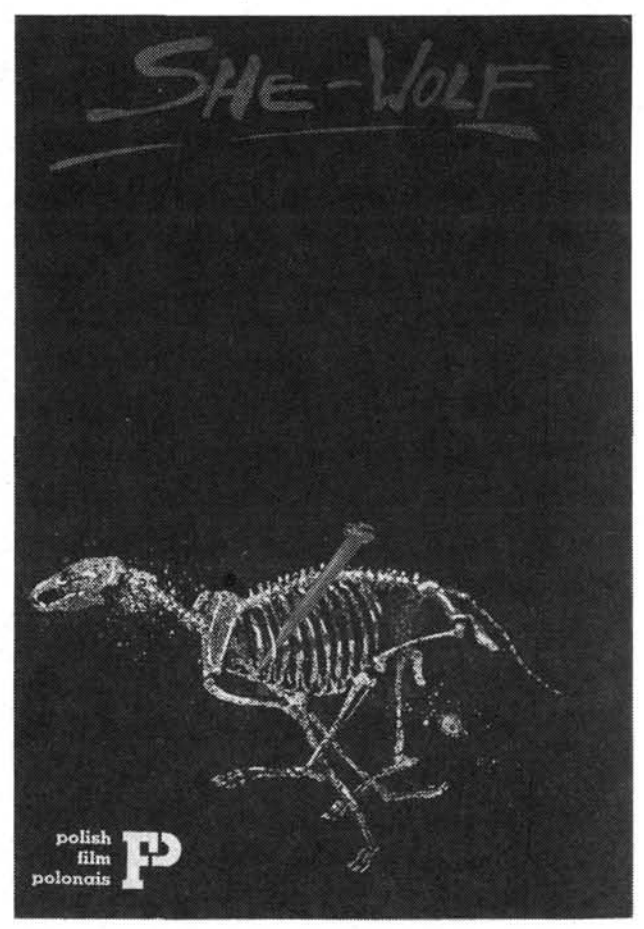
Basta recordar *Kanal, Cenizas y Diamantes* y *Lotna,* de Wajda; *El verdadero fin de la guerra,* de Jerzy Kawalerowicz; *Eroica* y *Mala suerte,* de Andrzej Munk o *Madre Juana de los Angeles,* de Kawalerowicz. Vale la pena detenerse en sus creadores.

Nacido en Cracovia en 1921, Andrzej Munk fue junto a Wajda el talento más original de esta nueva ola polaca. Quizá hubiese sido el más grande de todos, si la muerte prematura en un trágico accidente de automóvil no hubiese interrumpido su carrera en 1961, cuando se hallaba en su plenitud creadora.









Cuatro carteles publicitarios de films polacos.

Una serie de documentales, que revelaban una estimulante ruptura con las convenciones del género (por ejemplo, en la orquestación de los ruidos), precedieron a sus filmes de argumento, entre ellos *Bujka W. Ursusia (Un cuento a Ursus,* 1952); *Pamistniki Chiopow (Memorias de campesinos,* ídem.); *Koisjarski Slowo (Palabra de ferroviario,* 1953); *Gwiadzdy Musza Plonac (Las estrellas deben brillar,* 1954), o *Blekitnny Krzyz (La cruz azul,* 1956).

Czlowiek na torze (Un hombre en la vía, 1956), revela de golpe lo que anunciaban sus documentales, a través de una amarga historia con ecos visibles de la realidad; un viejo ferroviario es considerado culpable de un accidente donde él también muere, pero una investigación posterior prueba que ha actuado heroicamente. La asfixiante atmósfera de sospechas, la táctica de acusar por presunciones más que por hechos, la manipulación de la conducta política como medio de presión, son algunas de las líneas que desarrolla este filme audaz, compuesto de sucesivos «racontos» que completan la figura del personaje. Cuando la verdad de su inocencia se revela, alguien dice, «Abran las ventanas». Es un gesto que fue interpretado como un símbolo del fin de un período doloroso y lleno de errores. Sin duda, el período ortodoxamente stalinista.

Eroica (Symfonia bohàterska wdwoch czaciach, 1957), también sobre guión de Stefan Stawinski, es un tema de guerra en dos movimientos. El primero, de tono irónico y de humor sarcástico al fin, muestra a un voluntario durante el sitio de Varsovia, que retorna a casa desencantado, para hallar que su esposa tiene visibles relaciones con un oficial húngaro, que aparentemente viene a proponer ayuda a los insurgentes. El protagonista atraviesa las líneas alemanas para ver a sus superiores, pero la oferta es rechazada. De todos modos, prefiere quedarse en la resistencia que volver con su esposa... Del brillante tono de comedia de esta parte se pasa al claustrofóbico clima de un campo de prisioneros de los alemanes, donde confinan a los combatientes de la resistencia. Dos recién llegados descubren que sólo un hombre ha podido escapar y esta fuga es como un símbolo que sostiene la frágil moral de los prisioneros; el fugado, en realidad, ha sido ocultado en el techo, para eludir a la Gestapo. Otro prisionero, Zak, intenta la fuga pero al fin se suicida. Tanto los alemanes para ocultar su fallo, como los polacos para preservar su esperanza, ocultan el cuerpo. Desde el título (que a la vez que se refiere a la sinfonía quiere significar literalmente «heroísmo») este ácido filme se ataca a uno de los mitos nacionales, el heroísmo romántico, la devoción por las causas perdidas. Al ironizar implacablemente sobre este tabú moral del orgulloso estilo tradicional, Munk va más lejos: desmonta el heroísmo inútil, aquel que lleva ciegamente a la muerte o la destrucción.

Zezowate Szczescie (Suerte en abundancia, 1960) y *Pasazarka (La pasajera,* 1964), son las dos últimas obras de Munk; *La pasajera,* en realidad, quedó inconclusa y sus colaboradores la montaron llenando los huecos con fotografías. Estos restos truncos, sin embargo, dan la medida admirable de este talento peculiar, crítico y lúcido, que en todas sus películas tendía a romper con los mitos y tabúes tradicionales de la sociedad polaca y también con los nuevos: la burocracia y el monolitismo dogmático.

Andrzej Wajda (nacido en 1926), es la otra figura esencial del nuevo cine polaco. *Pokolenie (Generación,* 1954) es su primer largometraje argumental y conserva en su historia el tema de la oposición entre el héroe «positivo» y el conflictuado personaje

que pierde su situación en el nuevo orden. *Kanal* (1956) es un oscuro y dramático relato de la insurrección de Varsovia, donde por visibles motivos no se toca un polémico conflicto: el papel desempeñado por el ejército ruso, que no intervino en la lucha pese a hallarse del otro lado del Vístula, a tiro de cañón de la ciudad arrasada por los nazis. Sin embargo, la historia exalta el heroísmo de los sitiados y adopta el estilo simbólico y casi expresionista que el escenario de la tragedia hacia natural: el opresivo mundo cerrado de las cloacas donde se desarrolla el acto final de una rebelión destinada a la aniquilación. De modo implícito, la libertad y la opresión, el amor y la muerte, se contrastaban en un apasionado contrapunto visual.

Con *Cenizas y diamantes (Popiol i diament,* 1958), que es el drama de un «marginado» que se desgarra entre su actitud política y sus sentimientos, Wajda alcanza a reflejar en forma magistral la matizada complejidad de los héroes «malos» y «buenos». En el contexto histórico, el filme es un trasunto de la resistencia interna al nuevo régimen socialista, que al centrarse en un conflicto individual sólo está tejido de alusiones. Pero ya era una audacia insólita que el protagonista Maciek (interpretado por el inolvidable Zbygniew Cybulski) fuera precisamente el antihéroe, fruto inconsciente del conflicto entre poder e ideología. El inexorable destino que lleva a Maciek, al fin, a matar al viejo líder comunista, se revela en el momento del crimen: el asesinado abraza a su asesino mientras cae. En ese momento, fuegos artificiales estallan en el cielo (es día de fiesta) y se reflejan en un charco de agua a sus pies. Parecen representar, ambos, dos formas opuestas y cercanas de la misma Polonia trágica, cuyo choque lleva a la mutua aniquilación. Escenas y secuencias de un romántico y desesperado barroquismo —la iglesia destruida con el Cristo colgando cabeza abajo, o la fantasmal polonesa que bailan los invitados oficiales, borrachos, en la fiesta—, son otros rasgos iluminantes de *Cenizas y diamantes,* quizá el más complejo testimonio de esa actitud polaca hacia el heroísmo consagrado a la autoaniquilación, a través de una historia que está sembrada de catastróficas ocupaciones exteriores.

Ese «romanticismo violento» que el mismo Wadja reconoce como rasgo propio, se manifiesta patentemente en *Lotna,* la delirante historia de la caballería polaca atacando sin esperanzas a los blindados alemanes. La imagen del caballo blanco, suelto entre la muerte y las humaredas, es otro símbolo de la sempiterna tragedia polaca. Las numerosas obras posteriores de Wajda, oscilan entre la comedia intimista *(Los brujos inocentes)* y las fuentes literarias esencialmente polacas, como la fascinante *La boda* (1972). Con *El hombre de mármol* (1976), Wajda enfrenta las nuevas y conflictuales relaciones entre el Estado y el pueblo. Pero este nuevo período debe tratarse más adelante.

La tercera figura central del nuevo cine polaco es Jerzy Kawalerowicz (nacido en Cwozdziac, en 1922). Muy distinto a sus compañeros de generación, salvo en la común intención de evadir esquemas, preciso y cerebral, creador sensible para los climas psicológicos. Su primera obra notoria fue *Celuloza,* en dos partes: la primera, *Una noche de recuerdos* (1954) y la segunda *Bajo la estrella frigia. Cien (La sombra,* 1956) y *Prawdziwiz Koniec Wielkiej Wojny (El verdadero fin de la gran guerra,* 1957), confirman su talento. Este último era un sensible y drástico drama de guerra, el de un soldado dado por muerto que vuelve y halla a su esposa de nuevo casada. Luego realiza *Tren*

nocturno (Pociag, 1959), y, sobre todo, *Madre Juana de los Angeles (Matka Joanna od Anniolow,* 1961), admirable versión de un célebre proceso de alucinación colectiva (el caso de las poseídas de Loudun). Kawalerowicz no se apoya, como más tarde hiciera Ken Russell en *The Devils,* sobre el aspecto psicopatológico de las endemoniadas ni el trasfondo político del proceso al abate Grandier, sino en los sutiles meandros de la otra política, la religiosa, como posesión mental. Más tarde, Kawalerowicz hizo el mejor de los filmes histórico-espectaculares que se intentaron en una etapa posterior: *Faraón* (1966).

Transición y tercera ola

A principios de la década del sesenta, el tema traumático de la guerra y sus secuelas parecía agotarse y hasta cansar al público. Una curiosa ilustración, muy significativa, de este proceso, se muestra en el episodio de Wajda en el filme francés *El amor a los veinte años* (1962), donde los otros *sketches* estaban dirigidos por Marcel Ophuls,, Truffaut, R. Rossellini, Y. Ishihara. Allí, Cybulski interpreta a un antiguo héroe de la resistencia que salva a un niño que se mete en una jaula de leones en el zoo, y así es introducido en un círculo de jóvenes que pronto se aburren escuchando sus relatos del pasado.

Se recurre entonces a los grandes textos literarios clásicos, comenzando ya en 1960 con *Los caballeros teutónicos,* de Aleksander Ford, según la novela de Sienkiewicz. En 1964, Wojciech Has realiza *Manuscrito encontrado en Zaragoza,* basado en la obra de Jan Potocki, una de las más interesantes y extrañas incursiones en lo fantástico. Wajda filma *Cenizas* (novela de Stefan Zeromski) y Ford el ya citado *Faraón,* de Boleslaw Prus. Jerzy Hoffman realizará *Pan Wolodyjowski,* popular novela de Sienkiewicz sobre las glorias caballerescas del pasado, obra pesada y bastante reaccionaria, que obtuvo un enorme éxito de público. *La tierra prometida,* de Wajda (1974), basada en una novela río de Wladyslaw Reymont, pertenece a la misma corriente, aunque con mayor ambición estética.

Pero ya en los años sesenta, primero con Roman Polanski y Jerzy Skolimowski, había surgido un cine distinto, tanto desde el punto de vista estético, como desde su perspectiva, que expresaba la vida contemporánea, sobre todo de la joven generación, enfrentada escépticamente a los valores establecidos. Polanski (nacido en París, en 1933), ya había mostrado su originalidad en el cuasi kafkiano *Dos hombres y un armario* (1956), cortometraje realizado durante sus estudios en la Escuela de Lodz. Otro corto, *Le gros et le maigre* (1962), mostraba su predilección por el absurdo y la ironía poética. En 1963 dirigió su primer largometraje, *El cuchillo bajo el agua,* menos experimental pero igualmente lleno de un sutil humor negro. La obra posterior de Polanski se desarrolla, notoriamente, en Inglaterra y Estados Unidos, donde aunque conserva sus talentos propios y un humor muy polaco, se aparta de su rigor inicial. Si bien sus filmes más resonantes fueron *La semilla del Diablo* (1968) y *Chinatown* (1974), preferimos otro menos conocido pero muy original, *Cul de Sac* (1966), realizado en Inglaterra.

Quizá más característico, como representante de este «tercer cine» polaco, es Jerzy

Skolimowski (nacido en Lodz, 1936), actor, boxeador, poeta, guionista y director. Filmes como *Retrato, Walkover* y, sobre todo, *Barrera* (1966) rompen totalmente con el relato tradicional, creando un ritmo visual que debe completar el espectador para su significación, por medio de lo que se llamó «imagen alternativa», a través también de un caleidoscopio de vivencias cotidianas de sus protagonistas. También Skolimowski abandonó Polonia e inició una carrera internacional, en Bélgica, Italia y Gran Bretaña, con suerte menos espectacular que Polanski, pero con indudables rasgos originales, como se ve en *Deep End* y *La casa,* ambas realizadas en Inglaterra.

En esta tercera ola de cineastas que siguen la visión contemporánea de esta época de cambio, cabe mencionar a Krzystof Zanussi, Andrzej Zulawski, Antoni Krause, Grzegorz Królikiewicz, Marek Piwowski, Andrzej Konratiuk o Krzysztof Wojciechowski. El cineasta más interesante es Zanussi, cuyo cine de sutil elaboración intelectual alcanza nuevas metas expresivas. Con formación científica y filosófica, Zanussi desarrolla una obra cuyo rigor estilístico e intelectual se balancea entre la crítica y el dilema moral de la conducta social, entre el compromiso y la interrogación metafísica. Cortometrajes y filmes televisivos documentales (como el admirable *Muerte de un provincial)* preceden su primer largometraje, *La estructura del cristal* (1968), premiado en el Festival Internacional de Mar del Plata.

Cine y circunstancia

Aunque no se exprese directamente en los temas, es visible la influencia que ha ejercido en el cine polaco las circunstancias políticas del país. En forma algo esquemática, puede señalarse que el comienzo de su florecimiento artístico, el de la «escuela polaca», coincide con el «deshielo» producido al fin del período de influencia estalinista y el gobierno de Gomulka, que abre una mayor liberalización en el campo artístico e intelectual. Cuando vuelven a cerrarse los cauces de discusión crítica de la realidad, el cine tiende al «gigantismo» de los temas históricos y legendarios, que dentro de su dogmatismo exterior, encierran una especie de evasión.

La inquietud social que estalla ante los problemas económicos y las distorsiones producidas por sus efectos sobre el nivel de vida popular, conducirán a las revueltas obreras de Gdansk (1970) y al descontento ante la creciente inoperancia de la burocracia oficial. A mediados de la década del setenta, surgen las primeras películas del cine que luego se denominó «de inquietud moral» (según la propia definición de un informe sobre la cinematografía editado oficialmente por Film Polski en 1984), cuyo ejemplo más revulsivo fue *El hombre de mármol,* de Andrzej Wajda. Como se sabe, este filme es el retrato —y el análisis— de un obrero ejemplar finalmente borrado y excluido de los honores oficiales al caer en desgracia ante la burocracia política. Otra profunda conmoción social, que condujo a la crisis que dieron por resultado el nacimiento del movimiento sindical independiente «Solidaridad» dieron nacimiento al último filme de Wajda, realizado en Polonia, *El hombre de hierro,* que es la continuación, forjada militantemente en medio de esos sucesos, de *El hombre de mármol.*

Películas como *Camuflaje,* de Krzysztof Zanussi y *Cicatriz,* de Krzysztof Kieslowski, también expresaban, en esa senda de la «inquietud moral», el malestar ante el

abismo creado entre la sociedad y sus auténticos valores, que el poder establecido no parecía representar. Este cine crítico y de libre análisis, que en su plano más elevado tiene como representante más talentoso a Zanussi, no llegó a desarrollarse con suficiente distanciamiento, ante el cierre de una etapa conflictiva mediante el drástico recurso de la represión oficial a los movimienos contestatarios que amenazaban, aparentemente, al propio sistema.

Casi simultáneamente, quizá como reacción a la crisis llena de conflictos humanos y sociales, surgieron una serie de películas artísticas «sofisticadas desde el punto de vista plástico e intelectual, dedicadas a los problemas trascendentales aunque enmarcadas en situaciones concretas» (cita del opúsculo de Film Polski). Filip Bajon, Wochciech Mraczewski, Tomaz Zygadko y Pior Szulkin son, actualmente, según la crítica fílmica polaca, los representantes más señalados de esta corriente. También hay que señalar que junto a las expresiones más ambiciosas hay una expansión del cine «de entretenimiento», a partir de 1982, que está relacionado, según el informe de Film Polski, con la afirmación del principio de la autosuficiencia financiera de los grupos fílmicos. Esta tendencia, en la cual sobresalen Sylwester Checinski y Juliusz Machulski, parece caracterizarse por el abandono de los temas de análisis contemporáneo a cambio de exaltar asuntos históricos (lo más antiguos posible), y el género de la ciencia-ficción y el fantástico.

Una reciente exhibición de filmes polacos de producción última no permite evaluar el surgimiento de talentos excepcionales ni el desarrollo de corrientes artísticamente nuevas, si bien se mantiene un alto nivel técnico y, a veces, una considerable exquisitez formal. Los cineastas más prestigiosos que ha dado el cine polaco —desde Wajda a Zanussi y Kawalerowicz— ruedan actualmente en el exterior. Otros, como Polanski, Skolimowski y Zulawski (que desarrolla su carrera en Francia desde *Lo importante es amar* hasta *Posesión)* parecen difícilmente recuperables en las actuales condiciones. Pero cabe esperar de los jóvenes creadores que surgen una nueva vía hacia la recuperación del cine polaco, en cuanto se den las condiciones mínimas de una libre expresión, que suele ser —contra lo que piensan los ideólogos del inmovilismo dogmático—, el mejor camino hacia un arte verdadero. Un signo de ese cine posible está en estas palabras dichas por el malogrado Andrszej Munk hace ya muchos años: «Considero que una lección esencial es la imposibilidad de juzgar a los hombres de manera demasiado esquemática, es decir, ni enteramente negros ni completamente blancos, como nos ocurría durante esa época en que se llegó hasta a negar la existencia del gris».

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID

Narración y ensayo en Italo Calvino

1. El realismo paródico, o la transfiguración de la realidad

La parodia es una reflexión sobre la realidad, es decir, una mirada en perspectiva irónica. Parodiar es escribir en segunda escritura, en el distanciamiento desmitificador. Un irónico es un intelectual escritor. Las mejores novelas de Italo Calvino son literatura y perspectiva [1], distanciamiento irónico y reflexión. Escribir es un oficio, o beneficio, según se mire; un padecimiento o una alegría personal. Se puede espantar a los demonios interiores [2], elevándoles a estatuas de perfección, mitificándoles sobre la podredumbre personal o reduciéndoles a espantapájaros, payasos de la propia caricatura. Italo Calvino opta por el extrañamiento de sus duendes interiores, convertidos en muñecos bufos por el arte de la palabra.

La historia, la grande y humana, y la personal, mínima, puede ser una epopeya, un drama o una comedia. Italo Calvino prefiere verla como epopeya bufa. El invento ya estaba en Cervantes y el Quijote, perspectivismo novelesco aquí olvidado y que abriría las puertas a la novelística anglosajona y, en general, a todo intento serio de modernidad. Calvino lleva hasta sus límites la disfunción entre realidad y fantasía, entre caballería y bufonismo. La heroicidad de la armadura vacía permanece en la desproporción del cartón piedra, en la nadería de las hazañas sublimes y ridículas. (Pues en todo acto heroico hay una pose de irrisión y en la bufonada, la heroicidad de sobreponerse al ridículo y hacer tambalear la seriedad de los poderosos.) El escritor ha conseguido «transformar» la sociedad por medio de la ironía, el sarcasmo, la bufonada, y no por la crítica seria, los tratados y las dedicatorias. El poderoso se reía de las «ocurrencias» del bufón y las aplaudía. Era como su *alter ego,* la crítica dentro de casa, el guiño de su otro-yo, villano y graciosillo, bellaco y burlón. Esas bromas se aguantaban del bufón, pero no del consejero, del amigo.

Para Italo Calvino, la historia, la civilización o la cultura, como quiera llamarse a estos entes-palabras, son materia de reflexión, no de estudio erudito y serio, que de ello ya se encargan los historiadores, pensadores y críticos, sino de re-lectura irónica, de re-escritura paródica. La historia, la grande y la mínima, no se puede tomar en serio, sino a broma. Si se toma en serio se mitifica, se desproporciona hasta convertirse en estatua petrificada. Si se toma en broma, se la rescata del pasado, se hace presente, vida. Son los poderes del escritor que le son negados al historiador serio, si no quiere convertirse en novelero. Italo Calvino no tiene más que retrotraer la historia medieval, detenida en un armería, dar cuerda al carrusel y todos los soldados de plomo, caballeros de corazas brillantes y yelmos de oro recobran la vida autómata de nuestros días. Y vemos aparecer a *El caballero inexistente,* con toda la brillantez heráldica y el vacío interior de un ejecutivo moderno. También los códigos caballerescos, la paz espiritual de la misión cumplida, alcanzan a las estructuras y absurdos de nuestra sociedad estandarizada, burocrática, robotizada, alienada con códigos y señales,

---

1 Véase M. Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste,* Gredos, Madrid, 1963.

2 Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas,* Aguilar, Buenos Aires, 1963.

mandamientos absurdos. La lectura de la historia antigua se convierte en una lectura del presente.

¿Se negará realismo a la escritura de Italo Calvino? ¿Qué es el realismo? ¿Quitarle la piel a la realidad, dejarla en carne viva? Eso sería una estética de la crueldad; también de la superficialidad. El realismo irónico de Italo Calvino llega más lejos. Allí donde no puede entrar la seriedad, penetra el humor. Las instituciones son castillos bien almenados, como las verdades absolutas. Lo que un rey no permitía a su amigo se lo consentía al bufón. La historia es una asignatura, y una vida arqueológica, detenida, disecada, muy respetable. También lo es la mitología. Los mitos eran el alma de la historia, entendida como maestra, madre y novia. Cuando esos mitos se vinieron abajo, desmontados por la ciencia, la historia fue disciplina seria, aburrida; economía de manual, dialéctica, estadística. Acaso había perdido la verdadera realidad, la verdad evanescente. ¿Quién confundiría a novelas como *El barón Rampante, El vizconde Demediado* o *El caballero Inexistente,* con la historia? Y, sin embargo, son historia y vida, mitificación y desmitificación, literatura. El escritor puede escribir la historia de un día o la literatura de un siglo. Puede escribir-vivir el pasado como presente y huir del presente hacia el pasado o hacia el futuro.

Italo Calvino desmitifica los grandes títulos, los sonoros nombres, sean condes o barones, los caballeros del Santo Grial o Carlomagno. ¿Es una irreverencia? El escritor épico eleva a los hombres mortales a la categoría de héroes o semidioses. Es decir, los deshumaniza hasta el punto de hacerlos irreconocibles, pues están más allá del bien y del mal. Al escritor épico se opone el escritor irónico que baja al héroe de las alturas, donde es estatua y dios, y lo devuelve humano y risible. Pues la risa nace en la desproporción, de héroe a hombre, en la subida más grotesca, y en la caida, más piadosa. De ahí que el escritor irónico sea realista, que devuelva a los personajes a su sitio normal, sin máscaras, ni caretas, cualidad sobre la que insistirá una y otra vez Italo Calvino en sus ensayos críticos.

Hay una historia magnificada, poblada de héroes y estatuas ilustres. Esa historia sí que es irreal. Teatro petrificado, modelos del marmolista. Los grandes personajes esconden tras sus caretas, muchas veces, la tragedia de hombres fracasados, convertidos en símbolos. La ironización sobre los héroes, que tantos apasionamientos vanos levanta, no es una degradación, sino un ajuste de realidad a la falsa situación histórica.

Italo Calvino lee la historia desde la ironía del intelectual. Elige tipos de entre los nombres gloriosos y construye sus personajes. A veces son sólo la vestimenta, la armadura o la máscara; otras son tan humanos que les sobran sus arreos ornamentales. Calvino no quiere despertar pasiones nacionales y no elige nombres históricos, bien conocidos o héroes de patrias. Nadie puede reclamar el honor de sus ancestros por parodiar a Aguilulfo Emo Bertrandino de los Guildevernos o al Barón Rampante, Cósimo Piovasco de Rondó. (En esta altisonancia de nombres y enmascaramientos de héroes reales hay también una gran ironía.)

Italo Calvino es un escritor con obra consolidada, sugerente: *El sendero de los nidos de araña, Ultimo llega el cuervo, La entrada en guerra, Marcovaldo, El barón rampante, El vizconde demediado, El caballero inexistente, Las cosmicómicas, La jornada de un interventor*

electoral, La nube de Smog. La especulación inmobiliaria, Punto y aparte. A esta última obra ha seguido la novela *Si una noche de invierno un viajero* [3].

De su obra comenzada en el neorrealismo, continuada en la transfiguración fantástica, interesa más esta última dirección. El neorrealismo fue su aprendizaje, del cual no reniega Italo Calvino, sino que lo supera. Hay en él como un rescoldo nostálgico, de sus años de juventud y compromiso político; su amistad con Pavese y su admiración por Vittorini. no reniega de su andadura inicial; pero se justifica contra aquellos que sospechan que ha «traicionado» la realidad.

El neorrealismo italiano tiene ya los grandes maestros; Calvino llega a esta escuela desde la condición de discípulo. Hace allí sus ensayos de escritor, de aprendedor. Pero empieza a ser él mismo, y a consolidar su fama internacional, cuando descubre su manera personal de mirar la historia y la vida, y acierta a dar con una imagen transfiguradora de la realidad. Sin duda las obras que le han dado más fama, donde mejor muestra su originalidad narradora, son el *Cavaliere inesistente,* el *Visconte dimezzato* y el *Barone rampante,* trilogía unida por el mismo estilo paródico, fábulas morales, entendidas por su autor como experiencias de la condición humana, maneras de realizarse en cuanto hombres: En *El caballero inexistente,* la conquista del ser; en *El vizconde demediado,* la aspiración a la plenitud por encima de las mutilaciones impuestas por la sociedad, en *El barón rampante,* una vía hacia la plenitud, y autodeterminación individual. Son tres perspectivas de la vida, caminos de la libertad, obras abiertas en la concepción de Umberto Eco [4], tan cara a Italo Calvino. Pueden ser entendidas como un árbol genealógico, como etapas de la historia del hombre: en la Edad Media, en el Siglo de las Luces (ilustración/revolución).

La trilogía paródica le ha dado la fama; pero no se olvide que en 1963 ganó el premio internacional de novela con su obra: *La jornada de un interventor electoral.* La política siempre estuvo en la pre-ocupación de Calvino: su pertenencia al Partido Comunista, su actividad periodística en *L'unitá.* Lo social actúa en él como un trasfondo de conciencia que no puede eludir y que trata de justificar, creo que inútilmente, cuando explica las fábulas morales que parecerán anacrónicas, «irrealistas», para un crítico doctrinario, que confundiera la política con la literatura.

En Italo Calvino, como en otros intelectuales de izquierdas, que un día pertenecieron al Partido Comunista, se nota esa vacilación, de no saber si sigue por el buen camino del compromiso. Quieren explicar que no han claudicado al «veneno» capitalista, que no se han hecho reaccionarios. En la soledad del escritor libre, sin sectarismos ni sacristías, preocupado por la libertad del hombre, por su dignidad, en todas partes. Pero no pueden evitar las obsesiones juveniles, aquellas que fueron pasiones y conformaron el compromiso.

Calvino es un escritor intelectual. Es creador puro, liberado de sus demonios interiores cuando escribe sus parodias históricas, sus fábulas morales. Pero se notan

---

[3] Editorial Bruguera ha difundido, en lengua castellana, las principales obras de ITALO CALVINO, en traducciones solventes y al alcance del gran público.

[4] UMBERTO ECO: *Opera aperta,* Bompiani, Milán, 1962. (Traducción española *Obra abierta),* Seix-Barral, Barcelona, 1965.

las desgarraduras interiores, cuando se adentra en el tema social, en la reflexión ensayística. ¿Cómo perseguir el placer de la creación y no caer en el esteticismo? ¿Cómo querer ser un escritor puro y no ser tachado de claudicante por los antiguos correligionarios? Estas preguntas están, sin duda, en su camino de escritor, en sus vacilaciones. Ha debido meditar durante largo tiempo sobre la realidad. ¿Qué se entiende por realidad? Entre el realismo «real» y el realismo fantástico, la trasfiguración de la realidad, hay un espacio vacío, un espejo que reproduce imágenes reales y falsas. Los realistas caen en la repetición y el tópico. Los fantásticos en la contradicción: identificar objeto real e imagen; realizar la imagen sin la realidad; deformar la imagen; considerar la deformación como la verdadera realidad. Para Calvino la realidad transfigurada sigue siendo la realidad. (¿Es éste un salto cualitativo?)

Hay poetas que necesitan comentarios de su obra (de San Juan de la Cruz a Góngora, que los debía haber escrito); poetas que son sus críticos, Salinas, Guillén, Eliot. También hay escritores que necesitan una explicación crítica de sus escritos. Son los intelectuales. Escriben descargos de conciencia o ensayos de aproximación a su obra. El volumen de Italo Calvino, editado en España con el título: *Punto y aparte,* es un libro imprescindible para comprender su literatura: las relaciones entre creación poética y compromiso político, realidad y fantasía, el sentido del humor... Están aquí sus explicaciones, sus meditaciones sobre la sociedad actual, sus afinados juicios sobre la literatura italiana, en particular, y la literatura contemporánea, en general. Reflexiones sobre el lenguaje, las utopías... Un ensayismo que rebasa los niveles de la crítica para ser meditación actual.

El ensayismo es el paso sucesivo o complementario: el escritor neorrealista, el creador irónico, el ensayista meditativo. El ensayismo es el género sin género; ensayar es probar formas, experimentar. En el ensayismo cabe todo: la narración solapada, la poesía, la divagación; cartas, conferencias, diario íntimo. El ensayismo es la escritura total, donde los géneros se unen y se destruyen. ¿Ha sido el ensayo quién ha roto el corazón de la novela, universo mítico y épico, o ha sido al revés? Los novelistas más profundos han indagado más allá de la narración, en los límites de la poesía y la prosa, en la filosofía. Véase Virginia Woolf o Lezama Lima; Herman Hesse o Sábato; Günter Grass o Italo Calvino.

A los lectores de las novelas de Italo Calvino les faltaban sus ensayos, que son como sus complementarios. Las direcciones neorrealista y paródica, son así completadas, redondeadas, sin que ello quiera decir que su obra haya concluido. Sus ensayos son algo más que memorias, género-testamento, que tanto proliferan hoy. Los grandes escritores no suelen escribir memorias de escaparate, reservadas a políticos, famosos y artistas; cuando lo hacen escriben antimemorias, automoribundias o diarios íntimos.

Punto y aparte es un libro complementario que ilumina la farsa calvinista, poblada de caballeros, damas, condes y marquesas, muñecos y máscaras humanas, que no degeneran en fantoches.

2. El ensayo o la mirada perspectivista

Italo Calvino es un novelista intelectual, novelista poeta; no un novelista

reportero. Estas distinciones son tan obvias como importantes, porque determinan las respectivas escrituras. De la relación entre novelista e intelectual de sus mutuas implicaciones, nace el libro que Calvino tituló *Una pietra sopra* [5] y que la traductora Gabriela Sánchez Ferlosio, en la edición castellana de Bruguera ha bautizado *Punto y aparte,* con el reclamo *ensayos sobre literatura y sociedad.* Sin duda este cambio de nombre, se debe más que a una actitud «traidora», en la consabida tradición del traductor, a una intención editorial, comercial. El título italiano al lector español no le sugiere casi nada. Pero *Punto y aparte,* remite a la tarea de escritor a eso que los muy modernos llaman «oficio de escribir». Además indica cambio, ruptura, volver a empezar. Las relaciones entre literatura y sociedad, todavía son aquí novedad, dadas las tardías lecturas de Lukács [6], Goldmann [7] o Escarpit [8] y su incidencia como moda de ayer hecha costumbre de hoy, en el gran público [9].

Hay novelistas que hoy se redescubren como ensayistas, y quiero citar el caso de Valera, del cual interesan más sus ensayos críticos, todavía frescos, que sus novelas un tanto anticuadas; y al contrario, famosos ensayistas en vida y gloria, de los cuales se olvidan hoy sus artículos ensalzados y se rescatan sus novelas, ignoradas entonces o menospreciadas. Es el caso de «Clarín». En Italo Calvino narrador, ya estaba implícito el ensayista. Calvino no es un narrador puro, un «cuentador», como tampoco lo es Borges. Es un narrador intelectual, irónico, como Borges lo es poético y metafísico. En Calvino hay una doble lectura, o más lecturas si se quiere: la lectura «real» de sus novelas y la lectura irónica, perspectivista, imagen paródica de la realidad. En este paso, del escritor que escribe al escritor que reflexiona, se encuentra la vocación ensayística de Calvino. Así no es extraño que admire a autores de prosapia similar, como Thomas Mann o Aldous Huxley, a la hora de elegir sus lecturas o maestros.

Punto y aparte son algo más que ensayos de justificación o de explicación. (El escritor no necesita explicar nada, su obra está ahí y sobran los comentarios. Pero es la hora del lector que dijo el crítico avispado, del comentario de texto y de la exégesis; también del aburrimiento. La crítica necesaria o superflua, es hoy un problema insoluble, con mucha sal y poca gracia), Italo Calvino, a quien nada social le es ajeno, se aviene a salir de detrás del entramado creador, donde mueve con una sonrisa irónica sus marionetas, y explicar al gran público el tinglado de la farsa, su manera de novelar. Para Calvino «... el personaje del yo-lírico-intelectual ha dejado de existir, como si hubiera sido abolido drásticamente. El mundo real, el mundo de «los demás», aparece en primer plano...» ¿Es un escritor «social»? No diríamos tanto, aunque él parezca

---

[5] ITALO CALVINO: *Una Pietra sopra,* Giulio Einaudi, editore, Torino, 1980. Traducción española de Gabriela Sánchez Ferlosio, *Punto y aparte,* Editorial Bruguera, Barcelona 1983.

[6] G. LUKÁCS: *La théorie du roman,* Gonthier, Géneve, 1973.

[7] GOLDMANN: *Pour une sociologie du roman,* Gallimard, París, 1964.

[8] R. ESCARPIT: *Sociologie de la Littérature,* P.U.F., París, 1964.

[9] JUAN IGNACIO FERRERAS trabajó en la metodología sociológica: *Projet pour un catalogue de romans et romanciers du XIX siècle espagnol,* París, 1969. (Tesis doctoral). En 1973 publicó: *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX,* Edicusa, Madrid. ANDRÉS AMORÓS publicó: *Sociología de una novela rosa,* Taurus, Madrid, 1968.

justificarse así. El intelectual no debe ser un desarraigado, «sino un integrado en la sociedad como parte funcional de ésta, sin evadirla, sin huir, sin camuflarse ni castigarse» (pág. 27). (¿Un poeta cívico?) Calvino tampoco es un intelectual puro. Aquí la intelectualidad, iba a decir la crema de la intelectualidad, puede discrepar del autor italiano. Sobre todo, si se tiene en cuenta que el intelectual debe ser un crítico de la sociedad que sea; un fustigador, a veces, incómodo, en la paz y en la guerra. El intelectual que se sumerge en el sistema, avestruz cándido, interesado o confiado, deja de ser intelectual y se convierte en coautor, comparsa, adulador. El intelectual debe ser crítico, lúcido, incluso en democracia; también cuando los códigos estéticos e ideológicos suyos están en el poder. De otra forma se convierte en sombra de lo que era, en estatua. Y cualquier sistema, sin crítica, es un globo hinchado que se pincha él solo.

En el juicio sobre la novela, Calvino tiene unas raíces y lecturas lukacsianas, así en el ensayo «Naturaleza e historia en la novela». Considérense los estudios de Lukács sobre la novela histórica y su visión de la novela como épica moderna. «Individuo, naturaleza, historia: la relación entre estos tres elementos es a lo que podemos llamar épica moderna» (pág. 33). Luego, en la pág. 37 confiesa sus inclinaciones por aquellos escritores del pasado y del presente en que «los términos naturaleza e historia (o sociedad si se prefiere) aparecen simultáneamente presentes». Entre sus autores de acción destaca a: Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoyewski, Chejov, Conrad, Stendhal, Twain, Stevenson, Hemingway, Lawrence, Malraux; y Faulkner, Kafka, Camus, Pavese, Sartre, Robbe-Grillet, Butor...

En el ensayo «Tres corrientes de la literatura italiana de hoy» estudia las direcciones neorrealismo y hermetismo, elegíaca, dialectal, y entre los autores italianos de su devoción lectora y reflexión crítica, destaca a Cesare Pavese y Elio Vittorini; y luego a Vasco Pratolini, Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia; por todo ello constituye este capítulo una introducción lúcida a la literatura italiana contemporánea, mediante la cual, el lector español puede ponerse en contacto con autores y obras, para luego realizar una lectura. Calvino escribe desde otra dirección estética, desde lo que él llama «la transfiguración fantástica» (pág. 76). Estudia los precedentes de la literatura italiana de iluminaciones fantásticas, en este siglo, desde Palazzeschi hasta Landolfi, Buzzati o Elsa Morante; pero sus orígenes los traslada a las novelas de caballería o a los grandes poemas del renacimiento. Confiesa su pasión por Ariosto, a quien no se cansa de leer. En Ariosto, y en los personajes Orlando, Angélica, Ruggiero, Bradamante, habrá que encontrar el origen de los que son réplica histórico-moderna, irónica, Agilulfo, *El caballero inexistente* Medardo o *El Vizconde demediado,* Cósimo, *El barón tampante.* Y figuras como Gurdulú, Bradamante, Sofronia, la niña de los marqueses de Ondariva, la hermana Battista, Eneas Silvio Carreaga, etc.

Calvino se inició como escritor en el neorrealismo imperante. Explica su paso desde la estética de la realidad a la estética de la fantasía, que no abandona la realidad (historia-vida), sino que la transforma sin traicionarla, la transfigura. No hay contradicción entre sus primeros pasos de escritor realista, comprometido, militante

del Partido Comunista y su realismo fantástico, paródico. Hay una progresión en el oficio de escribir. La estética, la única ética del escritor, se va imponiendo al compromiso juvenil. No es casual que Calvino, partisano en las Brigadas Garibaldi, se separase del Partido Comunista en 1956, a raíz de la invasión de Hungría. Entre esta invasión y la de Checoslovaquia, muchos intelectuales y escritores de izquierda han entendido que el compromiso del escritor es más que político. Entre el esteticismo vacío y el panfleto huero, está la verdadera realidad, real o mágica, que el escritor, sin lastres interiores o desviacionismos externos, intenta aprehender.

Calvino se inició literariamente en la amistad de Cesare Pavese, escritor fascinante, muy traducido en España en los últimos años, pasada ya la fiebre de Moravia. Calvino le dedica el artículo: «Pavese: ser y hacer», lema y resumen, definición y panegírico esenciado y nos sorprende con esta afirmación: «Pavese no era un poeta ni por naturaleza ni por condición» (pág. 81). (¿Qué era? ¿Un sufridor? ¿Un sentidor?) Sigue Calvino: «La forma en que se le presentaba al joven la empresa de lograr con éxito una obra de poesía resulta ahora de un heroísmo sobrehumano» (pág. 84). Pavese hizo del «ser trágicamente» un hacer lúcido. (El hacer del escritor es escribir). Como Kafka, de sus cenizas interiores, ruinas, conflictos, obsesiones, elevó un universo nuevo. Es la ventaja del creador, el don de construir con sueños.

En «Diálogo de dos escritores en crisis» afirma Calvino que no demuestra disposición para ver el lado trágico de la vida. No tiene el sentido unamuniano de la existencia. El humor le salva de la tristeza elegíaca o la desesperación cósmica; del pozo interior y del laberinto. Ha remontado la realidad pero no se deja caer en el vacío de la pena o se echa a volar sobre la fantasía. Es demasiado heroico ser Pavese o Kafka; demasiado forzado ser Unamuno. Calvino es discípulo de Ariosto; también de Cervantes. Su ironía es agridulce, desenfadada; aunque escribe: «Mi vocación es más bien la de la distorsión grotesca o si acaso cómica de la realidad» (pág. 89), planteamientos estéticos, que en la teoría, se acercan a los de Valle-Inclán [10], aunque en la práctica se separen por ser un humor burlón, divertido, el de Calvino, y una sátira cruel, deformada en Valle-Inclán. Los personajes de aquel son caballeros armados y vacíos, un barón rarillo que ve el mundo desde la perspectiva de las ramas, campante, que trepa árboles y no escalafones burocráticos o prebendas políticas. O el Vizconde desmediado. En Valle-Inclán también están presentes los príncipes y marquesas (recuérdese su sonata italiana); pero en el Valle esperpéntico, los personajes son muñecos deformes, estrafalarios, degenerados, antihéroes. Calvino se sonríe de la heroicidad; siempre fue un deseo humano comprensible, pero desmedido, con su cara de gloria y su cruz de ridiculez. (¡Qué bien lo supo explicar Cervantes en el Quijote!)

Uno de los mejores trabajos de este libro es, sin duda, «El desafío al laberinto», de título tan significativo. Es un ensayo intelectual filosófico, del escritor atento a la realidad cotidiana y su transformación. «Desde la revolución industrial, la filosofía, la literatura y el arte han sufrido un trauma del que todavía no se han recuperado» (página 111). Trata de explicar la relación entre el escritor y la civilización occidental, su aceptación o rechazo, de las profecías negativas como las de Huxley a las positivas

---

[10] G. DÍAZ-PLAJA: *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, 1965.

como las de Mayakovski. Para Calvino la actitud científica y la poética tienen cosas en común. Entre los extremos cientifismo, prosaísmo, antihumanismo y «esteticismo», «escapismo», «exotismo» o «decadentismo», hay un lugar de encuentro y entendimiento, difícil de hallar y no perder: «En resumen ser a la vez progresista y poeta resulta cada vez más difícil» (pág. 116). El escritor medita sobre las ideologías que sostienen al mundo industrial, la filosofía anglosajona de la ciencia, la comunicación y el materialismo histórico, ideologías que apuntan a lo público con olvido de lo «privado». Ante esta situación surgen las escrituras laberínticas de Robbe-Grillet, Butor, Borges. Y de Queneau, Gadda, Nabokov, Günter Grass y Musil, la literatura como laberinto gnoseológico y cultural. Calvino es moderno cuando escribe: «La tentación de la novela global, panensayística, será sin duda cada vez más fuerte» (pág. 127).

Punto y aparte es un libro heterogéneo: junto a los temas estéticos, sobre todo en torno a la novela, se pueden encontrar preocupaciones por la clase obrera, reflexiones sobre la lengua italiana o la antilengua, la lengua bárbara de abogados, funcionarios, redacciones de periódicos, telediarios, consejos de administración; lengua artificial, de argot internacional, que acabará con las lenguas verdaderas. Vittorini es un escritor que le interesa y a quien dedica dos artículos; lo atraen su estética, su proyecto y perspectiva; y su ideario antiautoritario.

En un escritor intelectual [11], no podía faltar un tema como «Filosofía y literatura, sus complementaridades en una escritura total». Para Calvino «La relación entre filosofía y literatura constituye una lucha». Pero es en esta lucha de amigas/enemigas, condenadas a entenderse, donde reside su tensión creadora, la originalidad. Ahí están los ejemplos de Dostoyewski y Kafka, de Camus, Sartre o Beckett. Mientras la literatura «real» se desmorona, desmontados sus mecanismos de «actualidad», la literatura simbólica, permanece en el tiempo. La modernidad de autores como Carroll, Queneau y Borges, reside en la intemporalidad de su metafísica literaria, en la esencialidad de una literatura simbólica, enriquecedora, de múltiples sentidos, donde el misterio, la inmortalidad, parece al alcance de la mano, aprehendida por la razón y sinrazón, palabra y parábola.

«Cibernética y fantasmas» es un interesante relato-ensayo, una fábula moral que juega con la narrativa como proceso combinatorio: «El narrador empezó a proferir palabras no porque los otros le respondiesen otras palabras previsibles, sino para experimentar hasta qué punto las palabras podían combinarse una con otra y generarse la una de la otra.» Suena a lingüística/ficción. Calvino estudia las aportaciones de la gramática estructural y la cibernética a la concepción del mundo y los importantes cambios a que ello ha conducido. Y se pregunta (pág. 222) «¿Cuál sería el estilo de un autómata literario?» Y se contesta: «Creo que su verdadera vocación sería el clasicismo.» (Respuesta irónica.)

No faltan en este cajón de sastre que es *Punto y aparte,* cartas y entrevistas,

[11] Obsérvense los escritos sobre literatura de SARTRE: *Situations,* II, Gallimard, París, 1948, traducción española: *¿Qué es la literatura?,* 3.ª ed. Losada, Buenos Aires, 1962, y MICHEL BUTOR: *Sobre literatura,* I, Seix-Barral, 2.ª ed., Barcelona, 1967.

encuestas, conferencias, textos que informan sobre la personalidad de Italo Calvino, sus juicios, experiencias, filias, fobias; interesantes, pero que sin embargo, no pueden llegar a la calidad de página de los artículos anteriormente analizados.

En «El mundo al revés» se pregunta sobre el carnaval; sobre su pérdida significativa, y el atractivo que tiene para el crítico literario. A Calvino le interesa por su concomitancia con el trasfondo de algunas de sus novelas: «El rito del Carnaval consistía ante todo en la coronación de un rey de guasa y en su posterior destronamiento» (pág. 267). El carnaval era un modelo paródico de sociedad; una burla permitida, un desquite breve del humor sobre la aburrida cotidianidad. Lo erótico también tiene cabida, pero desde la perspectiva de la risa: «En literatura, la sexualidad es un lenguaje en que (habría que haber traducido en la cual para evitar la cacofonía posterior) lo que no se dice es más importante que lo que se dice» (página 271). También afirma que en realidad toda literatura es erótica como también lo es el sueño. Revisa a los grandes autores del sexo: D. H. Lawrence y Henry Miller.

Su ensayo sobre Fourier lo divide en tres partes: «La sociedad amorosa.» «El ordenador de los deseos» y «La teoría pulviscular». Un autor visionario como Fourier, no podía por menos de interesar a un escritor «fantástico» como Calvino. Además sus utopías de las falanges y los falansterios, no podía por menos que mover a su pluma irónica. Fourier perteneció al tipo de soñadores sublimes, desmedidos, como son también los caballeros y gentes nobles sobre los que novela Calvino. (Se interesa por Huxley, Kafka; sin embargo, no escribe sobre Orwell y 1984). Compara a Fourier con Saint-Simon: «Comparado con Saint-Simon, Fourier es la inactualidad absoluta: tan lúcido como fue en su crítica del presente, no había entendido nada de lo que se estaba haciendo» (pág. 295). Calvino repasa la influencia de Fourier en numerosos escritores.

También podemos encontrar en este volumen crítica literaria sobre *Los novios* de Manzoni; o una contestación a una polémica sobre la novela de éxito, publicada en *L'Espreso* o su intervención en una encuesta. (Véase el artículo: «Los dioses de la ciudad», pág. 362).

Un ensayo sugerente, texto de una conferencia, situado ya al final del libro puede ser: «Unos políticos correctos y equivocados de la literatura», nueva reflexión sobre las mutuas implicaciones del intelectual, comprometido y el escritor, creador. «Soy consciente de que el nudo de las relaciones entre política y literatura, contra el cual tropezábamos en nuestra juventud, aún no está deshecho» (pág. 368). La obra ensayística de Calvino parece, a veces, motivada por explicar su trayectoria narrativa, del neorrealismo de sus inicios al realismo fantástico o a la parodia de la historia (de la vida). Es como si quisiera decirnos que su estética es también su ética; que no ha olvidado el compromiso juvenil. De ahí su insistencia, todavía, en lo social, en lo político. (Véase también su artículo, muy al final, «Notas sobre el lenguaje político», página 392).

Cierra el volumen el ensayo, de título tan significativo: «Los niveles de la realidad en la literatura», de una realidad total, no solamente «real», donde estén presentes también lo fantástico y lo simbólico, la dimensión metafísica e imaginativa. Para Calvino la literatura no conoce la realidad, sino sólo niveles; la realidad de los niveles, conocimiento al que se puede llegar mejor que por otros procedimientos. El

conocimiento verdadero no sólo lo dan las ciencias empíricas o espirituales. La literatura que no es ciencia, experimento-reflexión, sino creación, puede abrir nuevos caminos sobre la realidad trillada, que no permite ver más allá.

AMANCIO SABUGO ABRIL
Urbanización «Los Llanos», 1
VILLALBA (Madrid)

Lo morisco en el arte: notas sobre el caso aragonés *

No se ha estudiado la repercusión del fenómeno morisco en el campo del arte de la península y esta falta de preocupación se traduce a nivel de una terminología aún carente de precisión; citaré como ejemplo al Marqués de Lozoya, quien en su *Historia del arte hispánico* [1] emplea el término de arte morisco como sinónimo de arte mudéjar, o sea, aplicándolo a una época anterior a la conversión forzosa de los mudéjares. Por su parte, Leopoldo Torres Balbás afirmaba que el cambio de religión no se acompañó de mudanza artística y por eso decidía conservar el nombre de arte mudéjar para el arte de los moriscos [2]. De momento, mientras unos estudios más detenidos no traigan datos que permitan ver en el arte de los moriscos unas características propias, de modo acaso provisional conservaré la apelación de arte mudéjar para el arte posterior a la conversión de los mudéjares, siguiendo a aquel arquitecto e historiador. Sin embargo, es necesario incitar a una reflexión sobre las repercusiones de aquella conversión en la economía de las regiones afectadas: si, en efecto, las técnicas artísticas y la mano de obra permanecieron, en cambio la degradación de las condiciones económicas de las aljamas mudéjares no podía dejar de repercutir en la calidad de las obras que, salvo pocas excepciones debidas a algún generoso mecenazgo, tuvieron que contentarse —sobre todo en cuanto se refiere a la arquitectura— con los materiales más baratos y una tosquedad debida a la escasez de medios económicos. A pesar de todo parece excesivo afirmar con Marcel Durliat que, cuando en 1502 los musulmanes de Granada tuvieron que elegir entre el exilio y el bautizo, «la medida extendida en 1525 y 1526 a los musulmanes de las restantes provincias, significó la muerte de la política medieval de tolerancia y del arte mudéjar que permanecería como una de sus más hermosas manifestaciones» [3]. En efecto, el arte mudéjar no muere con la conversión

* El origen de este artículo fue una conferencia dada en noviembre de 1974 en el Instituto Internacional de Madrid, en un ciclo sobre «El morisco español», organizado por María Soledad Carrasco Urgoiti, con participación de Julio Caro Baroja, Antonio Domínguez Ortiz, María Soledad Carrasco Urgoiti, Juan Martínez Ruiz, Joaquina Albarracín Navarro, Jaime Oliver Asín.

1 MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del arte hispánico;* tomo II, págs. 12-13. Barcelona, 1931.

2 LEOPOLDO TORRES BALBÁS: *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar,* «Ars Hispaniae»; tomo IV, pág. 238. Madrid, 1949.

3 MARCEL DURLIAT: *L'Architecture espagnole;* «Privat, Didier», pág. 199. Toulouse, 1966.

y se afirma fuertemente en la España del siglo XVI, y esto a pesar de un excepcional brote renacentista.

Aunque limitado, y quizá algo singular, el ejemplo aragonés permite sentir toda la fuerza de la tradición mudéjar en la arquitectura, y por eso le dedico este breve estudio, que no pretende ser más que el esbozo de otras investigaciones bien necesarias que permitieran llegar a conclusiones más completas, sobre todo en cuanto se refiere a la arquitectura de las zonas rurales [4].

En efecto, hay que distinguir entre las grandes ciudades, como la capital, Zaragoza, o ciudades importantes, como Tarazona y Calatayud, y los pueblos. Es sobre todo en las grandes ciudades donde los ricos mecenas confieren su apoyo a la introducción de la moda renacentista procedente de Italia y luego de Francia.

En Zaragoza, esto se manifiesta en edificios como la Lonja o en palacios como el de los Luna (actual Audiencia), la casa Zaporta, la Maestranza [5]. En la arquitectura religiosa también los prelados y las órdenes religiosas se adscriben al gusto renacentista: así lo vemos en la ciudad de Zaragoza, en Santa Engracia y en el cimborrio de la Seo. Sin embargo, en todos estos edificios, la tradición mudéjar se manifiesta en algunas formas y sobre todo en los materiales y en las técnicas empleadas.

Así la Lonja se parece a un palacio italiano, concretamente al palacio Riccardi, pero tiene como módulo el ladrillo. Tiene la típica galería aragonesa en la parte superior, cobijada por un amplio alero de madera, y se puede observar también la presencia de una forma de origen musulmán muy difundida en el arte hispánico, el *alfiz*. En el interior, de planta de salón, y más renacentista, aunque con resabios de goticismo, corre un friso epigráfico que recuerda los frisos de edificios mudéjares de otras comarcas como la sinagoga del Tránsito de Toledo. Recordemos que la Lonja de Zaragoza fue construida entre 1541 y 1551 por Juan de Sariñena y Gil Morlanes, a expensas de don Hernado de Aragón.

En Zaragoza, una de las obras renacentistas de más boato fue el monasterio jerónimo de Santa Engracia, cuyo desaparecido claustro era una obra con contrafuertes de ladrillo adornados de motivos geométricos. La decoración era renacentista, pero realizada mediante un material típicamente mudéjar, el yeso. El escultor Tudelilla, nacido en Tarazona, utilizaba con habilidad pasmosa aquella técnica de origen musulmán [6]. Lo mismo ocurría con las esculturas del patio de la casa Zaporta, donde, por otra parte, se empleaba otro elemento predilecto de los mudéjares, la madera

[4] Para más detalle: Geneviéve Barbé, «Saragosse au XVI siécle: Renaissance italianisante et tradition mudéjar», en *La péninsule ibérique et l'Amérique Latine en relation avec le monde méditerranéen,* Actes du XI Congrés National de la Société des Hispanistes français de l'Enseignement Supérieur, Université Lyon II, 1975. De la misma, véase también: «Mudejarismo en el arte aragonés del siglo XVI», en *Primer Simposio internacional de mudejarismo,* Teruel, septiembre de 1975, págs. 155-176. Madrid-Teruel, 1981.

[5] SANTIAGO SEBASTIÁN: «La Casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses». *Goya,* núm. 105, páginas 164-176. Madrid, 1971.

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE: «Imperio, religión, finanzas y filosofía en el palacio de Gabriel Zaporta», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 6-7, págs. 56-79, 1981.

[6] ARTURO ANSÓN NAVARRO: «El claustro del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza: ensayo de una metodología de interpretación de un monumento desaparecido», en *Primer Coloquio de Arte Aragonés.* Teruel, 1978.



Zaragoza: Interior de La Lonja (hacia 1844. Grabado de Parcerisa).

utilizada en techumbres y al exterior en los aleros volados tan característicos de Aragón. La techumbre cupular que estaba encima de la escalera de la casa Zaporta, no es conocida sólo por un dibujo del álbum de Prentice, pero todavía permanecen las de la Maestranza y del palacio de los Luna (Audiencia).

En el cimborrio de la Seo de Zaragoza, el aspecto renacentista se limita superficialmente al programa escultórico y a los elementos decorativos del interior. En cambio, en su estructura, el cimborrio recoge una forma predilecta de la tradición hispano-musulmana: una combinación a partir de una estrella de ocho puntas, cuyo origen se encuentra en la mezquita de Córdoba. Esta forma fue imitada, complicando los nervios con terceletes, en el cimborrio de la catedral de Teruel (edificado en 1538 por Martín de Montalbán), y en el de la catedral de Tarazona reconstruido entre 1543 y 1545 con la intervención de Juan Botero, a consecuencia de un derrumbamiento [7].

La característica esencial de estos tres cimborrios aragoneses, que los distingue de otras obras de la arquitectura española que utilizan una combinación estrellada —por ejemplo, el cimborrio de la catedral de Burgos y la bóveda estrellada de la capilla del Condestable en la misma catedral—, es el ímpetu ascensional y el desnivel entre la periferia y el centro de la estrella. Estos valores espaciales de los cimborrios aragoneses son unos elementos que pueden explicar la extraña fascinación que ejercieron sobre los viajeros y sobre algunos historiadores de arte, entre los cuales Street, Santiago Sebastián y Fernando Chueca, quien aludió a su «silueta telescópica». En el exterior de estos cimborrios predominan las siguientes características: empleo del ladrillo y de la cerámica vidriada de distintos colores (verde, blanco, morado), papel de atalaya, elementos militares degenerados como las torrecillas que tienen sobre todo un papel de adorno. Esto es evidente sobre todo en el cimborrio de Tarazona, el cual, a pesar de las restauraciones, es quizá el más hermoso de los tres y, en todo caso, el más impresionante. Hemos dicho que los cimborrios de la Seo, de Zaragoza, y de la catedral de Tarazona llegaron a sustituir otros anteriores que se habían derrumbado y se conoce la existencia de otro cimborrio en la iglesia de San Andrés, de Calatayud, en el siglo XV. También se sabe que en 1456 los parroquianos de San Juan de Vallupié habían contratado la fábrica de un cimborrio con unos alarifes moros, Farax el Rubio y Brahem el Rubio, que eran dos hermanos [8]. Estos dos cimborrios no han llegado hasta nosotros y no se sabe cómo eran, pero es probable que tuvieran el mismo tipo de los tres arriba citados.

En el siglo XVI Tarazona seguía presentándose como una ciudad eminentemente mudéjar, a pesar de que se contruyeran en ella unas casas consistoriales renacentistas que querían ser un himno a la gloria de Carlos V, conforme a la tradición literaria del edificio concebido como templo de la fama. El edificio tiene un ritmo repetitivo en

---

[7] CARMEN MONTE GARCÍA: «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», en *Primer Simposio Internacional de Mudejarismo, op. cit.*

[8] GONZALO M. BORRÁS GUALÍS: «Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca». Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras; Universidad de Zaragoza (ejemplar mecanografiado), pág. 109. Zaragoza, 1970.

Para los datos sobre Tarazona que vienen a continuación, véase José María Sanz Artibucilla: «Alarifes moros aragoneses» en *Al-Andalus,* III, págs. 63-87, 1935. Véase también Geneviére Barbé: «Apuntes sobre la arquitectura del Renacimiento en Tarazona», en *Seminario de Arte Aragonés,* XXXIV, págs. 7-15, 1981.

la organización de la fachada. Gracias a las investigaciones de José María Sanz Artibucilla, conocemos los nombres de algunos moros que trabajaron en Tarazona durante el siglo XVI, principalmente en la iglesia de Santa María Magdalena, en la iglesia de San Miguel y sobre todo en la catedral. A menudo aquellos alarifes eran de una misma familia: así ocurrió con Iso Berroz. Mahoma Berroz trabajó desde 1512 hasta 1540, con sus obreros o con otros maestros moros. A partir de 1515, trabajaba en la catedral, en algunas capillas y, en los años 1516-1517, dirigía las obras de ampliación del edificio: una nueva sacristía con el oratorio y una sala capitular y encima biblioteca, y tesorería (hoy archivo), quedando todas estas fábricas adosadas a la cabecera por el lado de la epístola. En 1519, trabajaba con otros moros, Yaye y Mahomica, en el primer cimborrio de la catedral que luego al derrumbarse iba a ser sustituido por el de Juan Botero citado más arriba. Uno de sus hijos trabajó con él en el cimborrio de la catedral, y luego otro le ayudó probablemente a partir de 1522. Berroz terminó sus obras en la catedral en 1531, pero anteriormente, hacia 1521-1522, participó en obras en Santa María Magdalena. En aquella iglesia trabajó otro moro, Mahoma de Ceuta, haciendo el ataurique de la portada y el friso de la capilla de los Conchillas, en 1518. Anteriormente, Mahoma Rubio había trabajado en la torre, en la cual, hacia 1509 se construyeron algunas habitaciones para uso del sacristán y de otros empleados de la iglesia. En 1507, Muza de Vera trabajaba en la torre de la iglesia de San Miguel, colaborando luego con otros moros en la torre de la catedral para colocar allí una campana grande con la ayuda de un carpintero y de un herrero cristiano.

Como lo vemos, pues, Tarazona fue teatro de una intensa labor de construcción en el primer tercio del siglo XVI. Una de las obras más interesantes y más originales allí construidas en los primeros años del siglo, es el claustro de la catedral, en el cual también trabajaron alarifes moros, posiblemente según el mismo Sáenz Artibucilla, Mahoma Margua y Mahoma Malón, que trabajaban en el año 1500 en el matadero público. En su estructura, el claustro de la catedral de Tarazona es de un gótico tardío, con sus cuatro galerías cubiertas de bóvedas de crucería con nervios terceletes y su decoración escultórica de tipo naturalista, pero sus arcos cerrados por celosías caladas de carácter muy oriental, con dibujos a base de lazo o de motivos vegetales estilizados de una pasmosa variedad y que no se repiten de un ventanal a otro, son algo excepcional en el arte español y que tiene todavía hoy una gran fuerza evocativa, a pesar de las restauraciones y del cambio del nivel del suelo. Por otra parte, tendría unas claves colgantes como en Tobed o Morata de Jiloca, cuyos arranques son aún visibles. El desaparecido claustro de Santa Engracia tenía, como dijimos, unos contrafuertes de ladrillo del mismo tipo. Hoy casi todos desaparecidos los primeros claustros no estaban cerrados por celosías. El de Santa María, de Calatayud, las tuvo posteriormente a su construcción. Solían tener aquellos claustros una planta cuadrangular con los tramos de las cuatro alas cubiertos de bóvedas de crucería y sólidos contrafuertes de sección rectangular que, como en el de Tarazona, transmitían hacia el interior del patio los empujes de los nervios diagonales de las bóvedas, de los perpiaños y de los arcos forneros, siendo el ladrillo el material empleado aunque en el interior de las galerías no se empleaba a cara vista, sino con algún revestimiento o pintura. Entre aquellos claustros de los siglos XIV y XV se pueden citar por orden

cronológico el del Santo Sepulcro, de Calatayud, de mediados del siglo XIV; el del monasterio de Canonesas del Santo Sepulcro, de Zaragoza, del tercer cuarto del siglo XIV; el de la Virgen de Tobed, posterior a 1356; el de la Colegiata de Santa María, de Calatayud, anterior a 1412, y el de la ex Colegiata de Santa María de Borja, posterior a 1465. Hubo también un claustro mudéjar en el famoso convento desaparecido de San Pedro mártir, de Calatayud, y en la iglesia de San Pedro de los Francos en dicha ciudad. En el siglo XVI, se levantó sobre el claustro de Santa María, de Calatayud, un segundo cuerpo. Este claustro está ahora muy desfigurado a consecuencia de una restauración desafortunada. Parece ser que el claustro del Santo Sepulcro, de Calatayud, fue prototipo de los siguientes [9]. Nos queda, pues, el de Tarazona como una obra muy acabada de un tipo muy distinto al de otros claustros mudéjares cuyo prototipo más famoso fue el del monasterio de Guadalupe. Sin embargo, si observamos bien el famoso templete de éste podríamos ver cierto parentesco en cuanto a los efectos conseguidos en el ladrillo y la cerámica de color y a la variedad temática de su decoración.

Intencionalmente, hemos preferido citar ahora y no con los demás monumentos de Zaragoza, la desaparecida Torre Nueva para estudiarla con otras torres a las cuales sirvió de prototipo. Es muy conocida la lamentable historia de su derrumbamiento. Se decidió su construcción en los primeros años del siglo XVI. Según Francisco Iñiguez Almech, empezó en 1504 y se terminó hacia 1520, pero sufrió agregaciones y cambios en 1680, 1749, 1876 [10]. A partir de un estudio de Bernardo Lana de 1758, varios autores repitieron errores sobre los nombres de los constructores de la torre. Se llamaban Juan de Sariñena, Juan Gombao, Yuce de Gali, Ismael Allobar y Monferriz (probablemente Mahoma) y pertenecían a las tres religiones: cristiana, mora y judía.

La vista panorámica de Van den Wyngaerde nos muestra la torre con su remate original y con dos miradores que confirmaban su papel de atalaya [11]. Entre los testimonios de viajeros es interesante el del viajero francés Germond de Lavigne, quien la vio a mediados del siglo XIX y la describe insistiendo sobre la variedad de sus formas, ornamentos y dibujos que recuerdan «ora al estilo gótico, ora al estilo árabe». El viajero llama la atención sobre la imaginación del arquitecto y la forma original del basamento de la torre semejante a una «estrella de ocho puntas grandes y ocho más pequeñas». Insiste también sobre la galería de ventanas treboladas, la presencia de lacerías de cerámica de color y de pequeñas torrecillas [12].

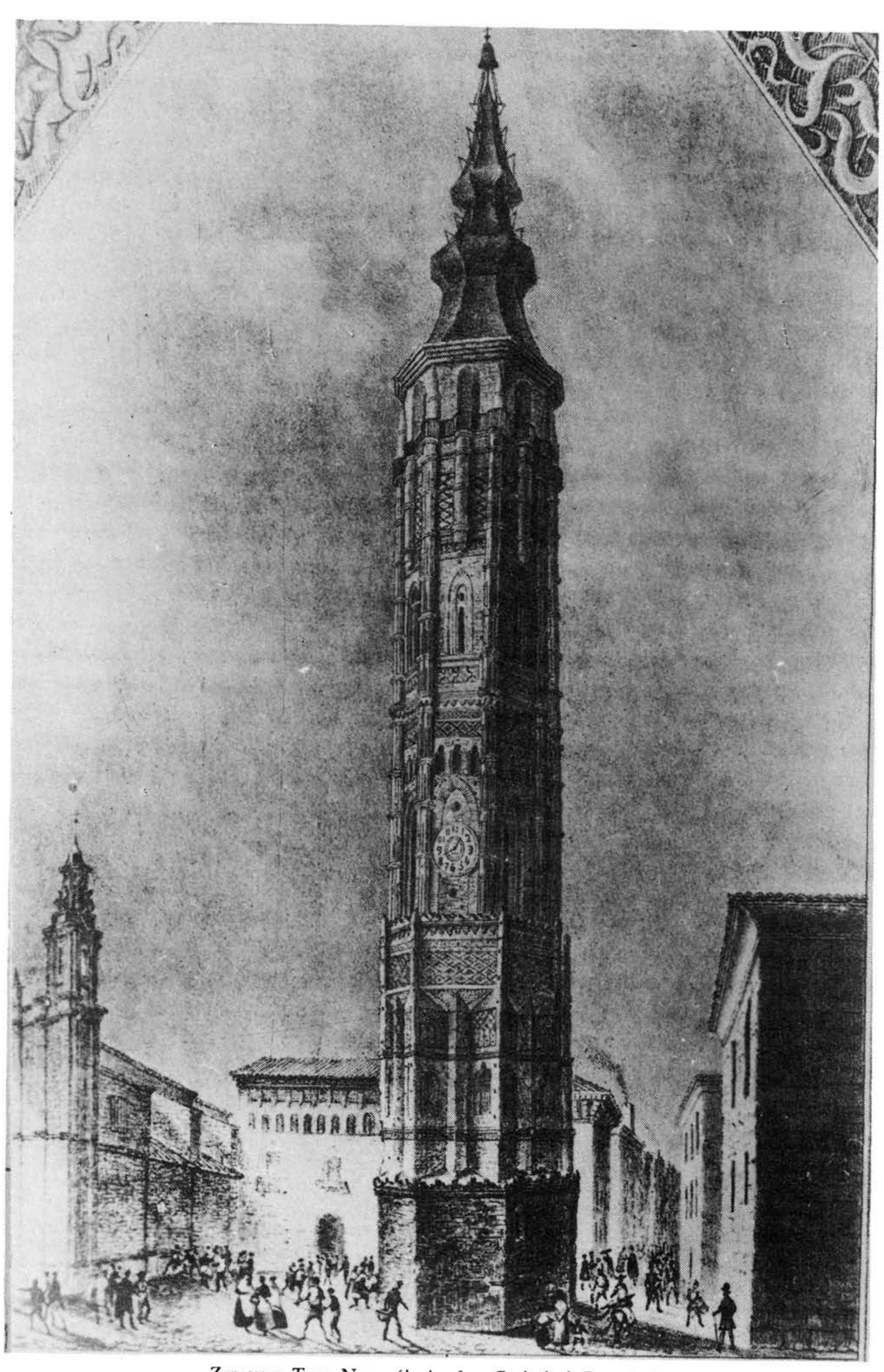
En pleno siglo XVI, pues, esta torre, de excepcional altura (unos 84 metros con el capitel desmesurado, ya que la torre sola tendría unos 56 metros), cuya posición aislada recordaba la de algunas torres italianas se edificaba en ladrillo siguiendo la

[9] GONZALO BORRÁS: *op. cit.*, págs. 107-127.

[10] FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: «Torres mudéjares aragonesas», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, núm. 39, págs. 173-189, 1937.

[11] GUILLERMO FATÁS Y GONZALO BORRÁS: *Zaragoza 1563, presentación y estudio de una vista panorámica*, Zaragoza, 1974.

[12] A. GERMOND DE LAVIGNE: *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, pág. 325. París, 1859.



Zaragoza: Torre Nueva (hacia 1844. Grabado de Parcerisa).

tradición de los campanarios aragoneses de la Edad Media y con poca concesión a las innovaciones del Renacimiento. En el interior, tenía la estructura típica de los alminares musulmanes: dos torres concéntricas reunidas por una escalera. Uno de sus rasgos más originales y que no se volvió a repetir en las torres posteriores a las cuales sirvió de prototipo fue la forma estrellada de su cuerpo bajo, forma característica de fortificaciones: la Torre Nueva presenta no pocos rasgos derivados de la arquitectura militar: las saeteras, las torrecillas colgadas que recuerdan algunas fortalezas mudéjares de Castilla y los miradores de su remate original visibles en la vista de Van den Wyngaerde. Pero si se observa bien estas características se ve que se trata de formas de carácter defensivo degeneradas y utilizadas sobre todo con intención decorativa. Este empleo de formas desviadas de su papel originario aparecía ya en la Aljafería, de Zaragoza, en la época de los Reyes de Taifas.

La Torre Nueva, de Zaragoza, fue prototipo de una multitud de torres de iglesias aragonesas. Las dos torres de Santa María y de San Andrés, de Calatayud, coetáneas suyas, pueden darnos una idea aproximada de lo que era la torre desaparecida, construcción de carácter civil aislada y con cierto espacio a su alrededor. Tienen ambas la misma estructura: un primer cuerpo formado de dos torres concéntricas, siendo la exterior de mucho mayor grueso de muro. Para Gonzalo Borrás, «la interior, con un grueso de 0,30 metros, no tiene otra función que la de servir de apeo para el desarrollo de las rampas de escalera entre las dos torres y no se halla dividida en estancias... Está hueca por completo y cabalga sobre una casamata, que permite habilitar bajo ella, en la planta, una capilla octogonal cubierta con bóveda de crucería, a la que se accede directamente desde el interior de la iglesia» [13]. En cambio, en el aspecto exterior, se nota bastante diferencia entre las dos, sobre todo en la decoración. Los contrafuertes de Santa María son más robustos que los de San Andrés, el cuerpo bajo de ambas torres está dividido en varios pisos mediante impostas voladas y se estrecha al aumentar la altura. La abertura en arco apuntado sirven para dar luz a las escaleras. Las de la torre de San Andrés tienen celosías. Luego, en las dos torres, empieza otro cuerpo de más marcado carácter renacentista, con arcos de medio punto y medallones decorativos. Este segundo cuerpo ya no se presenta como el inferior con la estructura de dos torres concéntricas, sino con una sola torre completamente hueca destinada a cuerpo de campanas. Esta estructura se generaliza en las torres aragonesas del siglo XVI, por ejemplo, en aquellas que los historiadores de la arquitectura llaman mixtas por tener un primer cuerpo cuadrado y un cuerpo superior octogonal.

Se sabe documentalmente la fecha de construcción del cuerpo de campanas de la torre de San Andrés. El 27 de mayo de 1509, los vecinos y parroquianos de aquella iglesia daban poder a los procuradores para gastar 1.500 sueldos para la fábrica del campanario. Gonzalo Borrás supone coetánea la de Santa María [14]. A pesar de todo, es difícil saber ciertamente cuál de estas tres torres, la Torre Nueva, la de San Andrés o la de Santa María, se terminó antes. La Torre Nueva se acabó hacia 1520 y las demás

[13] GONZALO M. BORRÁS GUALÍS: *Guía de la ciudad monumental de Calatayud,* pág. 86. Madrid (Ministerio de Educación y Ciencia), 1957.

[14] *Op. cit.,* pág. 88.

por los mismos años. Calatayud, en la primera mitad del siglo XVI, era todavía, como Tarazona, un foco de arte en plena actividad.

Es necesario hablar ahora, aunque brevemente, de los campanarios llamados mixtos cuya parte superior octogonal recuerda a menudo la Torre Nueva y que se encuentran numerosos en las regiones donde estaban los mudéjares y luego los moriscos. El tipo mixto aparece en los últimos años del siglo XV, triunfa en el siglo XVI y perdura todavía en el siglo XVII. Se consideraba al de Alfajarín como el ejemplar más antiguo [15]. Chueca cita como más característicos los de Ricla, Villamayor, la Almuña de Doña Godina, Fuentes de Jiloca y el de Utebo, del caul vamos a hablar más detenidamente [16]. Aquella torre existía ya en el año 1514, pero habiéndose arruinado el cuerpo alto, se tuvo que edificar otro, acudiendo a Alonso de Leznes, maestro cristiano que también intervino en la tasación de las obras del cimborrio de la Seo, de Zaragoza.

El maestro prescinde de las zonas curvas que subrayan en Alfajarín el paso de una planta a otra, pero conserva las torrecillas. Según Iñiguez, el remate iría con cúpula de escamas [17]; es muy original con arquerías y los contrafuertes tienen arbotantes y pináculos que recuerdan al gótico. Alonso de Leznes se inspira de las torres góticas de las Cinco Villas. Se ha dicho que esta torre era un disparate arquitectónico, pero el pueblo no reparaba en estas consideraciones y la llamaba con cariño «torre de los espejos» por su abundante decoración de cerámica. En ella, como en la Torre Nueva y en el cimborrio de la catedral de Tarazona, nos encontramos frente a este fenómeno de desviación de elementos constructivos que pasan a un papel meramente decorativo. Es un paroxismo que no tiene más allá, como no lo tenían los delirios de algunos arcos de la Aljafería.

Sin embargo, no hay que creer que en el siglo XVI sólo se edificaron en los pueblos aragoneses torres de tipo mixto. Muy interesante es la torre de la iglesia de Mainar, octogonal e inspirada en la Torre Nueva. En cuanto a la iglesia de San Pedro Apóstol de Romanos, se da como fecha de su construcción 1570, pero no se sabe la de la torre. El conjunto es de una armonía maciza e impresionante. La torre es de planta cuadrada, situada a los pies de la iglesia y recuerda la de Ateca.

Es necesario hacer un estudio sistemático de las iglesias rurales aragonesas del siglo XVI para poder tener una visión completa y no excesivamente urbana de la arquitectura en la época morisca, y este estudio nos traería sorpresas, porque se construyó mucho en el siglo XVI en Aragón, aunque, adelantando en el siglo, escasearon las construcciones de prestigio. A partir de 1550, en el valle bajo del Jalón, surgió un grupo de iglesias de nave única sin capillas laterales entre los contrafuertes, muy distintas de las iglesias mudéjares anteriores, así en Torres de Berrallén, Grisén, Pinseque, Bárboles, Urrea de Jalón, Lumpiaque... Gonzalo Borrás se preguntó,

---

15 Era la opinión difundida a raíz de los estudios de Iñiquez Almech. Véase nota 17.

16 FERNANDO CHUECA GOITIA: *Historia de la Arquitectura española,* «Dossat», pág. 497. Madrid, 1965.

17 FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, art. cit., pág. 16. GONZALO M. BORRÁS GUALÍS: *Arte mudéjar aragonés,* pág. 194; disiente de la opinión de Iñiguez y aconseja estudiar de nuevo, con mucho cuidado, el problema de la construcción de estas torres mixtas. Zaragoza, 1978.

acertadamente, si no respondían a una necesidad religiosa programada, quizá como reacción contra unos tipos de iglesias, ahora sospechosos para las autoridades eclesiásticas [18]. La existencia de una fuerte inmigración de mano de obra vasca también pudo repercutir en la evolución de la arquitectura en un sentido distinto. En cambio, paradójicamente, es en la misma región donde se desarrollan con más densidad las bóvedas de lazo barrocas, expresión de una tradición de artífices muy apegados a los esquemas formales de origen musulmán y formados con las técnicas de aquel arte [19].

Lo que no baja durante todo el siglo XVI es la producción de los alfares moriscos (Teruel, Calatayud, Muel), que tienen una actividad intensa a lo largo del siglo [20]. La carpintería también, técnica típica de los mudéjares produce en Aragón hermosos ejemplares, cuyo conjunto de gran variedad merecería un estudio detenido [21].

En resumen, después de estas reflexiones que no pueden constituir más que el esbozo del capítulo aún por escribir de la historia artística, en relación con la problemática de los moriscos, el cual constituiría un caso interesantísimo de estudio de la historia social del arte, es importante destacar que en Aragón no parece producirse a consecuencia del fenómeno morisco una ruptura brutal como la que se produjo, por ejemplo, en Granada donde había una especie de segregación entre el Albaicín morisco y el resto de la ciudad, con sus construcciones de un italianismo llamativo y un urbanismo amplio, opuesto al esquema musulmán de las calles en recodo también evocado por Chueca [22]. En Aragón, las formas renacentistas procedentes de Italia y de Francia se insertan armoniosamente en la tradición arquitectónica de abolengo musulmán. Desgraciadamente, el resultado fue muchas veces, la creación de obras bastante frágiles que por el capricho de la historia no han perdurado hasta nuestros días, constituyendo, sin embargo, una de las más bellas muestras de la «arquitectura desaparecida» de la España del Renacimiento.

GENEVIÉVE BARBÉ
9, Allées de la Butte Fleurie
94260 FRESUES (Francia)

---

[18] Véase *op. cit.*, nota 8.

[19] FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: «Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, págs. 37-47.

[20] MARÍA ISABEL ALVARO ZAMORA: *Cerámica aragonesa*. Zaragoza (Librería General), 1976.

[21] En el capítulo del libro de Gonzalo Borrás citado, nota 17, apenas se dedican unas pocas líneas a las techumbres del siglo XVI.

[22] FERNANDO CHUECA GOITIA: *Breve Historia del Urbanismo*. Alianza, págs. 65-86. Madrid, 196[illegible]

Nuestro gran amigo el Poeta PEDRO GARFIAS, quien nos ha hecho, en veladas inolvidables, el regalo que atesora en su espíritu, como el más grande poeta bucólico de nuestro tiempo, declamándonos con su portentosa voz española, sus poemas que tienen el raro privilegio de poseer la fuerza de la naturaleza, igual y diferente siempre; hoy se encuentra abatido, en un sanatorio particular de la Ciudad de México, D. F.- Los que lo hemos seguido siempre en la Sala de Conferencias o en el Café, en la calle o en la Plaza, en la Universidad o en su hogar; hemos querido cooperar para lograr el completo restablecimiento de su salud, para lo cual acordamos extender cheques a su nombre por la cantidad que cada uno le permitan sus posibilidades económicas, en este fín de Año y en esta Navidad, tan alegre para unos y de prueba para otros, pero real y verdadera para todos. A continuación damos principio a esta lista de honor:

SR.PROF.ALFREDO GRACIA.- Cheque num.A-8086, por......$ 200.00.-
SR.PROF.ALFONSO REYES AURRECOECHEA. D-33666.por......" 50.00.-
SR.GUADALUPE ELIAS MARTINEZ.Cheque D-33664.-por......" 50.00.-
SR.MANUEL L. BARRAGAN. cheque num.D-33670.- por......" 300.oo.-
SR.JOEL ROCHA.Cheque num. 562212 por......" 300.00.-
SR.PRUDENCIO LEOS DENA.cheque num.D-33668.- por......" 25.00.-
SR.JOSE NAVARRO. " " D-33676.- por......" 25.00.-
SR.ANDRES WEBBER L. " " D-33663.- por......" 50.00.-
SR.HORACIO GUERRA GARCIA." " D-33665.- por......" 50.00.-
Sr.JULIO ELORDUY SOLANO. " " 725024 por......" 100.00.-
SR.LIC.SANTIAGO ROEL HIJO. " 471908 por......" 50.00.-
SR.GUSTAVO W.GUERRERO.- " 64472.- por......" 25.00.-
SR.ING.ROBERTO TREVIÑO G. " 33755.- por......" 50.00.-
SR.DON FEDERICO GOMEZ. " 34092 por......" 25.00.-
SR.ING.IGNACIO GUAJARDO.- " por......"
Dr. Agustín Basave Fdez del Valle 473984 ....$ 30.00
Dr. Enrique C. Livas = Ch = 345367 = por — $ 50.00
Sr. Jorge Treviño Cuen 290251 — $ 50.00
Virgilio Fernández - 357239- $ 50.00
Manuel Reguléz Ruiz 356050 $ 25.00
Dr. Francisco Carranza Lucat 585754 $ 50.00
$ 1505.00
GOBIERNO DEL ESTADO = Ch 739616 — $ 500-00
MARIANO RUIZ — = Ch 257309 — $ 50-00
DR. LUIS FUMAGALLI — Ch 34432 — $ 50-00
2105-00

En los diez últimos años de su vida, Pedro Garfias vivía fundamentalmente de las aportaciones económicas de sus amigos.

Hacia la recuperación de Pedro Garfias

No hace mucho tiempo se aseguraba que, por fin, la *Obra Completa* [1] de Pedro Garfias se iba a publicar. Estas páginas desean contribuir a lo que de verdad debe ser la *Obra Completa* de un poeta del que difícilmente podrá reunirse todo lo que escribió porque muchos manuscritos inéditos siguen todavía en posesión de particulares, y también porque ya nadie recuerda en qué revista y periódicos publicó Pedro Garfias poemas que luego jamás él utilizó, o que reelaboró cuando tuvo que incluirlos en sus libros.

El origen testimonial de su vocación poética se encuentra mucho antes de lo que suele señalarse. Ya en 1916, cuando Pedro Garfias no había cumplido quince años [2], se publicó en el semanario «La Opinión» de Cabra, donde estaba estudiando Bachillerato, su primer poema titulado «Versos castellanos» [3]. En ese mismo semanario publicó también poemas que llevan por título «Pasaron los años» [4], «Lola» [5], «La alegría de vivir» [6] y «Soliloquios» [7]. Son poemas de estilo modernista. El inicio de «Lola» es bien deudor a la «Sonatina» rubendariana: «Yo tengo una novia triste, / yo tengo una novia pálida». Al empezar el curso 1918-19, Pedro Garfias marchó a Madrid para iniciar estudios universitarios, permaneciendo vinculado a Cabra a través de sus colaboraciones poéticas, pero ya no en «La Opinión», sino en «El Popular». En este semanario publicó cuatro poemas: «Salutación» [8], «Invierno» [9], «Romance del amor ido» [10], y «Remanso» [11]. Conviene tener en cuenta el rechazo posterior de Pedro Garfias a toda esta producción modernista, que viene a ser su «partida de nacimiento» en la poesía. Lo constitutivo para él fue la etapa vanguardista que inició en Madrid a partir de 1918. Pedro Garfias colaboró en revistas de ámbito nacional por aquellos años. Así en 1918 publicó en «Los Quijotes» [12]. En 1918 y 1919 en «Grecia» [13].

---

1 Este trabajo se escribió cuando se anunciaba que la *Obra completa* de Pedro Garfias la estaba preparando Luis Ríus en México. Nadie mejor que Luis Ríus podía hacerlo. Pero antes de aparecer impreso este artículo moría Luis Ríus. No sé si Luis llegó a leer la copia que le envié. Tampoco sé cómo habrá quedado lo que se anunciaba como *Obra completa* de Garfias. De todas maneras creemos que estas páginas siguen siendo útiles a la hora de tener en cuenta cualquier *Obra completa* de Pedro Garfias.

2 Pedro Garfias nació en Salamanca en 1901. Murió en Monterrey en 1968. Para cualquier aspecto de su biografía y de su obra puede consultarse *Pedro Garfias, vida y obra,* Ed. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

3 Cfr. «La opinión». Cabra, 21 de mayo de 1916.

4 Cfr. *ídem,* 11 de junio de 1916.

5 Cfr. *ídem,* 25 de febrero de 1917.

6 Cfr. *ídem,* 12 de agosto de 1917.

7 Cfr. *ídem,* 15 de septiembre de 1917.

8 Cfr. «El Popular», 12 de noviembre de 1919.

9 Cfr. *ídem,* 5 de mayo de 1920.

10 Cfr. *ídem,* 15 de febrero de 1922.

11 Cfr. *ídem,* 15 de marzo de 1922.

12 Cfr. «Los Quijotes», núm. de febrero de 1918 y núm. de octubre de 1918.

13 Cfr. «Grecia», núm. IV, diciembre, 1918; núm. X, marzo de 1919; núm. XII, abril, 1919; núm. XV, abril, 1919; núm. XVII, mayo, 1919; núm. XVIII, junio, 1919; núm. XXXVII, diciembre, 1919.

También en 1919 en «Cervantes» [14]. En «Ultra» [15] en 1921. En «Horizontes» [16] en 1922 y 1923. En «Alfar» [17] en 1923 y 1924. Y en «Litoral» [18] en 1927 con motivo del homenaje a Góngora.

¿Qué material del publicado en esas revistas vanguardistas utilizó posteriormente Pedro Garfias para lo que sería su primer libro *El ala del Sur?* [19]. Hay que aclarar que aunque en el número XVII de «Grecia» publicó Garfias el poema «Nocturno», éste no tiene nada que ver con el que incluyó en *El ala del Sur,* ya que se trata de dos poemas distintos aunque con el mismo título. En el número II de «Horizonte» publicó ocho poemas bajo el título genérico de «Armonizaciones», de los cuales utilizó cuatro para su primer libro sin variantes en el léxico, pero sí en su ordenamiento; el que figura con el número uno en la revista, está colocado el octavo en la parte del libro intitulada «Acordes»; el que en la revista figura con el número cuatro, en la parte de *El ala del Sur* está colocado el quinto; el que en la revista figura con el número seis, en el libro figura el cuarto, y el que en la revista figura con el número ocho, en el libro está colocado el tercero. En el número III de «Horizonte» Pedro Garfias publicó dos poemas: «Mar» y «Sur», el primero dedicado a Augusto Centenero y el segundo a Antonio Porta. El poema «Mar» lo recogió en la parte intitulada «Ritmos cóncavos» de *El ala del Sur,* pero quitando aquí la dedicatoria. El poema «Sur» también lo recogió en el apartado «Ritmos cóncavos» suprimiendo igualmente la dedicatoria y añadiendo «mira», que figura formando el penúltimo verso. En el número IV de «Horizonte» publica tres poemas: «Madrigal», «Claridad» y «Armonizaciones». Debajo del último poema, y al lado de su nombre y apellido, anuncia, entre paréntesis *«(Del libro próximo Ritmos cóncavos)»,* con lo que nos declara que éste era el título que en 1923 pensaba dar a su primer libro y que luego cambió por el de *El ala del Sur,* pero aprovechando el originario para una parte del mismo, donde no incluyó el poema «Armonizaciones» como había anunciado. Y en el número V de «Horizonte» publica los poemas «Romancillo de Primavera» dedicado a Rafael Sánchez Ventura, y «Pueblo» dedicado «A mi hermana María». Ambos aparecieron luego en *El ala del Sur,* pero del primero suprime unos puntos suspensivos que figuraban después del verso diecinueve, y en el segundo suprime la dedicatoria a su hermana.

En cuanto a las colaboraciones en la revista coruñesa «Alfar», *(Revista de Casa América),* en su número XXXIV publicó un romance titulado «Canción» que luego figuraría en *El ala del Sur* pero con otro título, el de «Romancillo de despedida», y con las siguientes variantes: en el verso cuarto escribe «en mi frente apagada» por «en mi frente apoyada»; en el verso decimonoveno escribe «a ceñirle un collar» por «a ceñirte un collar»; en el verso vigesimocuarto escribe «desde las verdes ramas» por «desde las limpias ramas», y en el verso vigesimooctavo escribe: «Fulgirán como

---

[14] Cfr. «Cervantes», enero de 1919; junio de 1919.

[15] Cfr. «Ultra», núm. IV, marzo, 1921.

[16] Cfr. «Horizonte», núm. II, noviembre, 1922; núm. III, diciembre, 1922; núm. IV, enero, 1923; núm. V, febrero, 1923.

[17] Cfr. «Alfar», núm. XXXIV, noviembre, 1923; núm. XXXVII, febrero, 1924.

[18] Cfr. «Litoral», núms. V, VI y VII, octubre, 1927.

[19] Cfr. *El ala del Sur.* Sevilla, 1926.

espadas» por «Brillarán como escamas». En el número XXXVII de «Alfar» publica tres poemas muy unitarios bajo el común título de «Motivos». El primero lo recoge en *El ala del Sur,* pero con estas variantes: los dos primeros versos son «El alba cruza cantando hosannas / por los tejados» en vez de «El alba pasa sembrando / aleluyas por los tejados»; el verso quinto es «Va despertando el silencio» en vez de «Pasa el silencio erizado de ecos» y además añade, como sexto verso, «estremecido de ecos».

La mayoría de las diferencias observadas entre los textos de las revistas señaladas y los textos que luego aparecen en *El ala del Sur,* se explican si se sitúan en sus respectivas cronologías. Cuando Pedro Garfias colaboraba en aquellas revistas, se encontraba él estudiando en Madrid entre 1918-1923 lleno de fervor vanguardista, y entregado generosamente a la amistad de los que luchaban por la misma causa; en cambio cuando se publica en 1926 *El ala del Sur* él llevaba tres años en Ecija desengañado de la vida literaria y entregado a ayudar a su padre en la tarea de Arbitrios Municipales. Esas dos situaciones tan dispares fueron lo que pudo llevar a Pedro Garfias a quitar las dedicatorias de los poemas en el libro, a no incluir la preciosa poesía dedicada a Cansinos-Assens [20], y a trocar, aunque levemente, el léxico ultra por otro más popular.

Pedro Garfias no volvió a escribir poesía hasta 1936. Con razón él confesaría: «La guerra me devolvió la poesía» [21]. En efecto, de 1936 a 1939 Garfias empezó nuevamente a publicar en revistas. Nada menos que en doce revistas en la guerra se encuentra su nombre: «Romancero de la guerra civil», «Hora de España», «Romancero General de la guerra de España», «Frente Sur», «Nuestro Ejército», «Socorro Rojo», «Frente Extremeño», «Frente Rojo», «Canciones españolas», «Poesía Española» y «Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales». La mayoría de los poemas incluidos en estas revistas los encontramos luego en los tres libros escritos por Pedro Garfias sobre la guerra española: *Héroes del Sur* [22], *Poesías de la guerra* [23] y *Poesías de la guerra española* [24]. Las variantes son mínimas por una razón sencilla: Garfias, comisario político, escribía muy deprisa y apenas tuvo tiempo para las reelaboraciones desde que aparecieron en las revistas y luego en los libros publicados inmediatamente. Sólo existen variaciones en dos poemas aparecidos en «Hora de España». Uno el titulado «Mutilado de guerra» [25] que luego incluiría en *Poesías de la guerra española* cambiando el título de singular a plural —«Mutilados de guerra»—, más en el verso quinto que en vez de «Y ahora soy inválido» lo cambia por «Y ahora soy un inválido». Y otro, «Oda a España» [26], poema que luego incluiría también en *Poesías de la guerra española* con estas variantes: en el verso quinto en vez de «Por un mudo desierto» lo cambia

[20] Cfr. *Pedro Garfias, vida y obra.* Ambito Literario. Barcelona, 1980; en las páginas 26 a 28 se estudian las razones que llevaron a Pedro Garfias a suprimir el poema «A Rafael Cansinos-Assens» de *El ala del Sur,* y que había aparecido en el núm. XII de «Grecia».

[21] Cfr. «Prólogo» a *Poesías de la guerra española.* Ediciones Minerva. México, 1941.

[22] Cfr. *Héroes del Sur.* Ed. Subcomisionario de Propaganda. Valencia, 1938.

[23] Cfr. *Poesías de la guerra.* Ed. Nuestro Pueblo. Madrid-Barcelona, 1938.

[24] Cfr. Editorial Minerva. México, 1941.

[25] Cfr. «Hora de España», núm. XXII.

[26] Cfr. «Hora de España», núm. XXII.

«Por un mundo desierto», que debido a la paronomasia puede tratarse de una mera errata; en el verso noveno en vez de «Por los que resbalé tan dulcemente» lo cambia «Por los que resbalé cuando era niño», y en el verso décimo séptimo, en vez de «Y crece en oleadas» lo cambia por «Y rueda en oleadas». Hay también tres poemas que jamás luego utilizó Pedro Garfias para sus libros. Su función se agotó con la publicación en las revistas. Así tenemos que «Arenga al Ejército Popular» [27], «Frío en las trincheras» [28] y «Peleamos, peleamos» [29], Garfias los olvidó para siempre.

También algunos de los poemas aparecidos en revistas mejicanas sufrieron variantes en los libros. Así en la revista «Universidad» [30] se publicaron los nueve poemas de la primera parte de *El ala del Sur* cambiando algunos títulos, como el tercero que en vez de «Amiga» lo titula «Mañana»; el poema cuarto que en vez de «Carretera» lo titula «Paseo»; el poema sexto que en vez de «Piropos» lo titula «Novia», y el poema séptimo que en vez de «Soledad» lo titula «Ciudad». Además en el poema «Nocturno» suprime los versos ocho y nueve que decían «Un hondo silencio / se extendía bajo mis pies como una alfombra». Y en el poema «Novia» añade, detrás del verso catorce, estos cuatro: «Tu voz es para mí como la música / de las estrellas para los oídos / embelesados de las sombras: / que la escucha toda la noche sin fatiga». En otro número de la revista «Universidad» [31] Garfias introduce poemas que más tarde publicaría en *De soledad y otros pesares* con estas variantes: en el dedicado a «Rafael del Río», en el verso tres, en vez de «que los bosques, que los ríos», escribe al revés, «que los ríos, que los bosques». En el poema «A Antonio Mediz Bello», en el verso cinco en vez de «que al día en que le llega el hijo predilecto», escribe «que a la hora en que le llega el hijo predilecto». El poema titulado «Si hemos nacido juntos», lo trastoca completamente. Mientras en la revista «Universidad» dice:

Si conmigo naciste ¿cómo nunca te vi?
Juntos hemos vivido. jamás te rehuí.
¡Ay este andar de espaldas por el mismo sendero!
Te busqué en el espejo. No me reconocí.

En *De soledad y otros pesares* escribía:

Si hemos nacido juntos ¿cómo nunca te vi?
Te miré en el espejo. No me reconocí.
¡Ay este andar de espaldas por el mismo sendero!
Juntos hemos vivido, nunca te rehuí.

---

27 Cfr. «Nuestro Ejército», núm. I, abril, 1938.

28 Cfr. «Socorro Rojo», núm. XX, diciembre, 1937.

29 Cfr. *Canciones españolas,* libro compuesto por los republicanos al acabar la guerra, según se traduce de su «Introducción». «Peleamos, peleamos» es la letra de una canción cuya música es de Carlos Palacios.

30 Cfr. «Universidad», abril, 1945.

31 Cfr. *idem,* diciembre, 1951.

En la revista «Novedades» [32] publica «Primavera» perteneciente al primer fragmento del libro *Primavera en Eaton Hasting* aparecido en 1941 [33], y en el verso once está la errata «violeta» en vez de «violenta», y falta el verso treinta y ocho «Y puedo ver mi sangre ir y venir». También en «Novedades» [34] publica más tarde una serie de poemas, entre ellos el soneto «A mi padre» que en su segundo cuarteto aparece totalmente cambiado respecto al texto aparecido en *Río de aguas amargas*. Mientras en la revista decía:

En su pecho viril amurallado
estrellábase el viento rencoroso
y el puntal de sus hombros, poderoso,
sostenía la tierra, lado a lado.

en el libro lo cambiaba en:

Contra tu firme pecho amurallado
se remansaba el tiempo proceloso
y el puntal de tus hombros poderoso
sostenía la tierra lado a lado.

En algunos casos Garfias aprovechó poemas aparecidos en revistas mejicanas para sus poemarios. Como «Canción» que se publicó en «Universidad» [35]; o como «Las calles de la noche» y «Cielos altos» que aparecieron en «Novedades» [36]; o como «La paloma de Picasso», «Entre...», «Nuevos acordes» y «A Carmina» que aparecieron en distintos suplementos culturales del periódico «Siempre» [37]; o como «Rebolera a Cervantes» aparecido en la revista «España y la Paz» [38], y como el poema «A Lenin» publicado en «Nuestro tiempo» [39]. Estos poemas, como los olvidados en «La opinión» o «El popular», más los desperdigados como hemos visto en otras revistas vanguardistas, deben tenerse en cuenta a la hora de publicarse la *Obra Completa* de Pedro Garfias.

Otros muchos poemas quedaron manuscritos en posesión de personas conocidas de Pedro Garfias. Existen tres esfuerzos por reunir esos poemas. Uno es la colección reunida por Luis Ríus que, con el largo título de *Versos de Pedro Garfias publicados en revista e inéditos recogidos por mí,* nos ha hecho el favor a todos los garfistas de distribuirnos copias a ciclostil. Son breves poemas que Luis Ríus ha sabido recopilar entre sus amigos, que a la vez también lo eran de Garfias. El segundo esfuerzo es el hecho por el Colegio Internacional de Monterrey en marzo de 1961 haciendo una

[32] Cfr. «Novedades», 11 de febrero de 1951.

[33] Cfr. *Primavera en Eaton Hasting*. Edición Tezontle. México, 1941.

[34] Cfr. *ídem,* 20 de enero de 1952.

[35] Cfr. «Universidad», mayo de 1945.

[36] Cfr. «Novedades», 15 de mayo de 1960.

[37] Cfr. «La cultura en México», suplemento del periódico «Siempre», 2 de septiembre de 1963 y 30 de enero de 1966.

[38] Cfr. «España y la Paz», noviembre de 1955.

[39] Cfr. «Nuestro Tiempo», julio, 1952.

publicación de veintidós poesías inéditas de Pedro Garfias con el genérico título de *Poemas*. Se trata de una sencilla publicación caligrafiada y con ilustraciones de Judit Shrager como «Un homenaje a Pedro de sus amigos». Su edición tuvo 167 ejemplares numerados. Merecen destacarse los poemas a tres toreros españoles —Gallito, Belmonte y Manolete—. Son los únicos poemas que se conocen de un proyecto de Garfias y del que Santiago Roel nos habla en su libro [40]. Y el tercer esfuerzo es el hecho en 1973 por Ediciones Sierra Madre, de Monterrey, con la publicación de *Recién muerto y otros poemas,* donde a cargo de Alfredo Gracia se recogen poemas publicados e inéditos del poeta en torno a la muerte. Los poemas más interesantes son los últimos, dedicados al «Vía Crucis», porque era un tema que aunque anunciado también por Santiago Roel [41], sin embargo, sólo se conocían brevísimos fragmentos. Es interesante confrontar la versión dada en la publicación de Luis Ríus del fragmento en que Jesucristo y Judas se encuentran, con la que aparece en *Recién muerto y otros poemas.* La primera decía:

El ahorcado y el crucificado
se miraron de lejos
sin rencor,
con la serenidad con que se miran los muertos.

La segunda:

El ahorcado y el crucificado
se miraron de lejos
sin rencor, con dulzura,
con esa limpidez con que se miran los muertos.

La mayoría de poemas que aparecen en esos tres esfuerzos generosos, fueron compuestos por Garfias después de 1953, es decir, cuando dejó de publicar libros. Poemas escritos apostado Garfias en algún rincón de cualquier taberna de Méjico D.F., o de Guanajuato, o de Monterrey; poemas escritos en alguna servilleta de papel, o en los márgenes de algún programa de exposición o de teatro. Poemas que luego Garfias entregaba al primero que entraba y le invitaba a un tequila. Por estas circunstancias se trata de poesías breves. Se asemejan a los «Proverbios y cantares» machadianos. Además de la brevedad aparecen otras dos características en esas poesías: la onomástica y la topónima. Podríamos traer aquí entre los primeros a los dedicados a «Luis Villoro y Luis Ríus en su fiesta», «A Chessman», «A María Elena», «A Gloria», «A Carmina», «A Héctor González, muerto o vivo» —H. González fue director del Pen Club en Monterrey—, «Oración por Angel Martínez Villarreal», «Digo tu nombre Roberta», «Al niño Luis Manuel Casar», «Al niño Alejandro Rodrigo Casar», «A María Aurora», «A Dulce María». Entre los topónimos se podría

[40] *Pedro Garfias, poeta.* Monterrey, 1962, págs. 85 y ss.
[41] *Idem,* pág. 73.

destacar el dedicado a Guanajuato que se publicó en el periódico «Claridades» [42] bajo el siguiente título: «Torneo de Versos», y con esta significativa introducción: «La semana pasada varios amigos se reunieron en Guanajuato en torno al poeta Pedro Garfias. Alguien preguntó a éste si sería capaz de componer en cinco minutos un verso a Guanajuato. Garfias pidió un tequila doble y una servilleta de papel. Y en cuatro minutos justos escribió estos octosílabos:

Guanajuato, Guanajuato,
aquí me tienes entero...

Otros topónimos llevan por título «Cerro Azul», «Poemas del Adiós», dedicado a Monterrey, u «Hombres de La Laguna».

No es demasiado difícil hacerse aún en Méjico con poemas manuscritos de Pedro Garfias. Sobre todo si se tiene la paciencia de esperar en las tabernas que él visitaba a que llegue quien alguna vez pudo frecuentar la compañía del poeta. En otro lugar [43] he dado fe de mis personales hallazgos en Méjico en poemas manuscritos de Pedro Garfias. Aquí deseo aportar textos que me enviaron en 1975 Santiago Roel y Juan Rejano —poco antes de morirse—. Se trata de tres sonetos completos que Pedro Garfias compuso a su padre, más dos fragmentos de otros dos inacabados sonetos. Aunque en el libro *Pedro Garfias, poeta* [44] puede leerse que «A su padre le ha escrito un libro de sonetos —inédito aún—. El manuscrito está en manos amigas en Guanajuato»; creo, sin embargo, que ese libro jamás llegó a completarlo. Garfias en una carta a Carlos Fernández del Real le decía: «No escribo nada nuevo. Sígole trabajando a los sonetos de mi padre que ya están terminados, pero en cuyos últimos encuentro algunos versos rebuscados, forzados, sin aquella emoción y sencillez con que salieron los primeros. Es cuestión de paciencia y espero resolverlo todo muy pronto». Según hemos llegado a la conclusión quienes últimamente hemos investigado en torno a los sonetos a su padre, puede afirmarse que era un proyecto que Garfias acarició, pero que jamás pudo concluir. Su amiga Roberta le escribía al mismo Garfias lo que sigue en torno al mismo tema: «Espero recibir en el futuro cercano tu mejor libro, el que escribirás con toda humanidad, cariño y amor, que hará sentirse orgulloso a tu padre de haber tenido un hijo como tú». El mismo soneto que poseía Juan Rejano, sin rima, nos lleva a pensar que se trata de un material no desarrollado:

¿Por qué no hablamos nunca, largamente,
tú y yo padre, cuando esto era posible,
como dos hombres, como dos amigos
o dos desconocidos que se encuentran

---

[42] Cfr. «Claridades», 16 de noviembre de 1953.

[43] Cfr. En el número extraordinario de la revista «Litoral» de Málaga, 1982, dedicado a Pedro Garfias, he descrito esta experiencia.

[44] Cfr. *ídem*, pág. 105.

en la jornada y echan un cigarro
y se sientan al borde de la vida
mirando pasar la tarde y el camino
y hablan, hablan y callan, pausas de humo,

miradas vagas, las palabras caen
o se quedan flotando en el silencio,
a veces dicen la verdad primera,

el origen, la fuente, y se desnudan,
las palabras desnudas amanecen,
por qué no hablamos nunca, solos, largo?

Los textos en posesión de Santiago Roel son dos sonetos completos y los dos tercetos de otros tantos sonetos inacabados. He aquí los sonetos:

I

A medio día el sol se desplomaba.
Tú me llevaste a tu labor contigo,
y al jornalero y capataz amigo,
decías de mi genio que alumbraba.

Mi adolescente vanidad llenaba
de sed mi boca y para mi castigo
yo confundí la avena con el trigo.
Crujía el sol: mi corazón sudaba.

Y viste que tu hijo, sabihondo,
ni frutos de la tierra conocía.
Me contemplaste y penetraste al fondo.

No con reproche; pero sí con pena,
igual que tú de viejo sigo hoy día,
sin distinguir el trigo de la avena.

II

Debió de ser tu tarde, yo me acuerdo,
como las tardes de mi pueblo son.
Si le pongo el oído al corazón
la siento levantarse en el recuerdo.

Yo me muerdo mi alma y la remuerdo.
Remordimientos mordimientos son,
me duele por la boca el corazón
y de tu tarde, padre, no me acuerdo.

Qué tarde fue que pudo con tu altura,
derribó el pedestal de tu estatura
y te deshizo, desasida en la ola.

Yo cada vez me siento más cobarde
y mientras sufro con tu muerte sola
me duele el sufrimiento de tu tarde.

Los tercetos pertenecientes a sonetos inacabados dicen:

I

Aquella noche estabas levantado,
la turbia aurora se acercaba ya,
era la noche del mayor pecado...

Se te olvidó la lumbre de las iras,
te levantaste como Jehová
y me salieron todas las mentiras...

II

¿Qué ha sido de tu fuerza, de tu brío,
un árbol que lamente su estatura,
un río que padezca de tu gloria?

Ahora si te rompieron —Padre mío—
tú que eras de una sola pieza dura
déjame que la junte en la memoria.

Muchos de quienes hoy poseen poemas manuscritos de Garfias los adquirieron, como ya he señalado, a cambio de la invitación de algún tequila a Pedro Garfias. Tanta fue la penuria que él pasó en sus últimos años, que con frecuencia se hicieron listas con aportaciones por parte de los amigos para sufragar sus gastos, según testimonio que en estas mismas páginas se publican. Otras veces, Pedro Garfias escribía cartas solicitando dinero a sus más incondicionales, como fueron Luis Ríus, Alfredo Gracia Vicente, Santiago Roel y Carlos Fernández del Real. En cierta ocasión escribía así a este último: «Necesito ganar algún dinero extra. Mi cuenta aquí sigue subiendo, lenta, pero inexorablemente. No me apura. No puedes tener idea de la clase de familia que

es ésta. Ninguna mejor, después de la tuya. Cuando le hablo de esto me callan la boca y me repiten que esta casa es mía. Debiéndoles tanto, ahora me han mandado hacer un traje para que vaya bien presentado a la gira. Esta me interesa además, aparte de recoger algún dinero para atrasos, porque creo que personalmente puedo ir recogiendo algunas aportaciones fijas, que vayan disminuyendo la aportación hasta unos 200 pesos». La referencia a la *gira* alude a invitaciones que le hacían en distintas universidades y clubes para escucharle recitar sus propios versos. En otra ocasión escribía a Pilar, esposa de Carlos, volviendo sobre el tema del *cheque,* y además implorando cariño: «Pili, escribí hace tres semanas a tu marido, dándole las gracias por haber recibido el cheque a tiempo. Le pedía, por favor, que me cobrarais el importe de mis versos, publicados en "Siempre" hace un mes. Lo necesito para completar. Estoy haciendo milagros para salir adelante. Agarráis el dinero y me mandáis un cheque. No obligadme a ir a México. Aquí estoy solo, pero estoy solo. Sostened la palabra de ayuda que me disteis. No quiero deshacerme, ya estoy viejo. Si de verdad fuisteis alguna vez amigos no jugar con la ayuda. A mí me queda poco de vivir y no sé con qué llenarlo si no es con la ternura, la confianza, la piedad, de algunas pocas gentes. El dinero de mis versos y el desgastado cheque —puntual— espero». Tales palabras nos producen un sobresalto de sorpresa por tratarse de un poeta que fundó y dirigió una revista tan importante como «Horizonte»; de un poeta del que Angel Valbuena, en *La poesía española contemporánea* [45] decía ya en 1930: «Pedro Garfias, el excelente poeta desgajado del grupo batallador del ultraísmo»; de un poeta que fue Premio Nacional con su libro *Héroes del Sur* en 1938; de un poeta, en fin, del que Dámaso Alonso ha afirmado que Pedro Garfias ha escrito «el mejor poema del destierro español» [46]. Un hombre, un poeta, que como consecuencia de la guerra, del exilio, vivió unos años últimos de la forma más esperpéntica que imaginarse pueda. De un poeta que, al fin, va a publicarse una llamada *Obra completa* y a la que todos debemos contribuir para que sea lo menos incompleta posible.

ANGEL SÁNCHEZ PASCUAL
Juan XXIII, 11, bloque 8, 7.º B
CACERES

La novela de Mallea como método de conocimiento

Para Eduardo Mallea escribir significó una profesión de fe, como acto poético e ideológico. La cronología de su obra confirma en su continuidad la trayectoria de una vocación y una voluntad creadoras.

[45] Cfr. *ídem,* pág. 129.
[46] Cfr. ALFREDO GRACIA VICENTE: *Pedro Garfias, poeta de soledades.* Monterrey, 1967, pág. 9.

Cuando Victoria Ocampo, en su *Diálogo con Mallea,* pregunta al autor: «¿Qué es lo que se propone usted al escribir?», el novelista responde: «Escribir es reconocer y revelar. Redescubrir el principio original de continuidad vital... Ignoro si me imaginé que sería escritor, lo que sé es que quería serlo» [1].

En la concepción de Mallea, la literatura no constituye un fin, sino un proceso constante como método de conocer, que se desarrolla paralelamente a la experiencia narrativa. En sus *Notas de un novelista* (1954), y más sistemáticamente en los ensayos de *Poderío de la novela* (1965), reúne en forma teórica testimonios y preocupaciones del escritor que ha hecho un alto en su propia obra para reflexionar sobre ésta.

> Nunca he escrito porque sí, ni una línea ni una palabra, ni por practicar literatura, sino a la inversa, por dar cauce a un problema implanteable (por lo menos para mí) en otra forma que en la forma literaria [2].

Más explícitamente, expone en el mismo libro los fundamentos de la teoría de una narrativa que pudiera ser «como parte de una novela del conocimiento, como parte de un modo de contar en que el pensamiento fuera tan activo como la acción narrativa». *P,* 30. Destaca, asimismo, que esta inquietud de nuevo conocimiento se manifiesta en la literatura argentina con la generación de los escritores que surgen hacia 1926, entre los que él mismo se incluye junto a Marechal y a Borges. Mallea afirma que la etapa de la novelística anterior concluye definitivamente con la obra de Ricardo Güiraldes —coincidentemente *Don Segundo Sombra* se publicó en 1926—, «el último canto poético emotivo con que un ciclo se cerraba, con que algo diferente empezaba». *P,* 39.

Esta nueva actitud narrativa acentúa el predominio del desarrollo del pensamiento como método hacia la busca de una verdad ideológica. Es por ello que Mallea defiende la presencia de un cuerpo ensayístico-filosófico que funciona en la novela como cauce de la visión de mundo del autor y se transfiere en peripecia y conflicto narrativo. Novelar, contar, es dar valor estético a las más diversas formas del conocer. En este sentido cita a autores que han hecho buen uso del ensayo, desde Santo Tomás a Voltaire, desde Swift y Cervantes a Pierre Drieu La Rochelle y Alberto Moravia. El tradicional canon tomista «narrar definiendo» constituye, según Mallea, el instrumento justo del novelista, siempre que la definición, como medio de conocer, participe «naturalmente» en el desarrollo narrativo [3]. El conocimiento marca el punto de partida de la relación de la conciencia del ser con el mundo. De allí que el autor proponga su visión de la realidad como un sistema integrador de las diversas formas del conocer.

---

[1] *Diálogo con Mallea.* Buenos Aires: Sur, pág. 71. Las citas siguientes de este libro se darán directamente en mi texto con la abreviatura *D* y la página correspondiente.

[2] *Poderío de la novela.* Madrid: Aguilar, pág. 69. En adelante, se usará *P* y la paginación pertinente.

[3] «Esto de que la novela no pueda ser pensada al tiempo de narrada, narrada mientras se la va pensando, es una de las premisas que menos entiendo, porque precisamente lo que entiendo es que a lo que la novela va es una suerte de novela de conocimiento, y tan novela filosófica es la de Voltaire como las novelas ejemplares de Cervantes o la novela de Samuel Butler o Meredith o Swift. La novela que el pensamiento va narrando, que se va definiendo mediante reducciones lógicas de fondo, es la novela de la madurez de la novela.» *P,* 125.

Mi labor escrita se me presenta como un todo pensado..., como un todo cerrado; como un todo que necesita para formar su círculo ideal la serie de obras que lo concluyan. Mis libros son meras partes... Prefiero algunas de esas partes por razones diferentes... Prefiero mis primeros cuentos por razones estéticas puras. Prefiero *La historia de una pasión argentina* porque me representa en el dolor más profundo de conciencia. *La bahía de silencio* porque es la novela de juventud en que aquella pasión se hacía carne y sangre. *La ciudad junto al río inmóvil* por su materia íntima, atribulada, dramática... *D*, 98.

De esa interrelación de sus novelas, como un todo unificador de la realidad poética, emerge el propósito crucial de su narrativa: la indagación de la raíz cultural del ser argentino en su circunstancia histórico-social. Descubre así la verdad reveladora de la originalidad nacional, que se manifiesta en la diferencia insalvable entre lo que él ha denominado la *Argentina visible* y la *Argentina invisible*, o sea, respectivamente, el *no ser* y el *ser* argentino en el contexto de la realidad nacional. Para Mallea la originalidad es «lo que se crea diferente desde el origen en la expresión de su lenguaje primordial, como único lenguaje posible». Tal planteamiento, que el autor desarrolla en las indagaciones y reflexiones de la conciencia de un *yo confesional* en *Historia de una pasión argentina* (1938), inaugura un método inquisitivo, como diálogo interior —más que monólogo— de carácter narrativo ensayístico que se opone a la lógica de la omnisciencia unívoca de la narrativa tradicional argentina del siglo XIX y principios del XX. Este nuevo discurso marca una apertura en la dialéctica del conocer y prefigura la semántica y el ritmo ideológico de toda la novelística de su autor. Mallea destaca el sentido de *pasión* como *padecer* y *sufrir*. «Este libro —dice— no es la historia de un hallazgo. Es la historia de una busca. De una busca dolorosa sin sosiego. No eran dos partes de un país; eran los dos aspectos diversos de la misma y sola cosa..., una, la idea corpórea; otra, la idea incorpórea, o como los aspectos diferentes de la misma alma, por un lado intrépida, por otro débil, según el momento en que prive una u otra». *P*, 79.

En la conceptualización de la teoría de Mallea, la Argentina visible está constituida por *los que representan al país*, seres frívolos, exteriorizados, con pretensiones de figuración mundana. «De ellos recibimos con triste frecuencia gobierno, voz, magisterio, proclamas... Su género es el discurso; su apoteosis, el banquete; su seducción más inquietante, la publicidad». Por contradicción, la Argentina invisible es la que se descubre en el ser solitario, pensativo, laborioso, que conserva el secreto de su vida interior y existe tanto en las ciudades como en los sitios más apartados, dentro de la geografía del país. Es la conciencia salvadora que construye el vivir nacional.

La disyuntiva señalada implica, como resultado, un juicio de valores aparentemente irreconciliables, que se definen como conciencia de dos modos de la estructura del ser argentino [4]. Esta inquisición radical en busca de autenticidad da a la narrativa de Mallea un sentido pesimista de angustia y frustración, frente a un idealismo sólo en potencia de realizarse. El novelista es un pensador que alecciona y profetiza, actitud

[4] «En general, la vida entera nos presenta sus problemas como dicotomías. Esto o lo otro. Salud o enfermedad. Vida o muerte. Entre ambos polos subyacen infinitas posibilidades matizadas y graduadas; pero los límites en su aspecto último y trascendental —son sólo dos— el sentido de positividad o de negatividad, no cabe, sino que nos importe el hombre como sentido positivo o el hombre como sentido negativo.» *P*, 80-81.

que ha de reiterarse en los ensayos de *El sayal y la púrpura* (1941), como significativas metáforas en la indagación del ser y el no ser. Según Mallea explica en el prólogo de estos ensayos, el sayal color de tierra, oscuro, invisible, significa la presencia concreta, auténtica, lo que está cerca de la piel y la sangre del ser. La vestidura de púrpura cardenalicia, en cambio, encarna la forma espectacular inauténtica [5].

El razonamiento de Mallea en su método de conocer propone el juicio lógico como discurso definido. Su objetivo es alcanzar una verdad como un absoluto ejemplarizante. Sin embargo, de sus novelas emerge también un lenguaje intuitivo que recoge la fuerza primordial de las voces más íntimas para desenmascarar la retórica de lo visible. En *La bahía de silencio* (1940) persiste el enigma de la realidad argentina como obsesión y como conciencia intelectual. Más novelística que novelesca, la narración es conducida desde la perspectiva de una primera persona. Martín Tregua, el narrador-personaje, intelectual escritor de novelas, enmarca la visión del mundo narrado y la circunscribe al enfoque de su propio punto de vista especulativo. Es racional en su reflexión ensayística y es intuitivo en su percepción del secreto ritmo interior de diario vivir del paisaje y del ser, como una fatalidad y un destino. El protagonista, como los personajes característicos de la novela de Mallea, asume una actitud existencial en la realidad circundante [6]. Martín Tregua siente la urgencia del existir en el limitado tiempo y espacio de su vida. La necesidad de la libre elección es también la responsabilidad de asumirla para sí mismo y para la sociedad. Como en el existencialismo sartreano hay una proyección del yo hacia el otro o lo otro «como doble busca de almas y de una conciencia moral». «La cosa más dramática en el mundo es esa busca, en los otros, de la justificación de lo que en nuestro fuero secreto llevamos de más consolado y mejor», dice el protagonista.

Los personajes de Mallea, sin embargo, no afrontan la militancia activa, y la busca se percibe más bien como filosofía moral proyectada a un arquetipo que, por idealizado, es inalcanzable concretamente. En la novela malleana, el existencialismo es un humanismo que se resuelve a la manera del estoicismo de Camus, como en la desesperanza de Sísifo, en la aceptación del repetido sufrimiento de la busca como la fatalidad de un destino.

> ¿Podrá uno jactarse del infortunio...? No hago más que decirle que ese infortunio no nos pertenece. Que está dado y lo que se da, es, al dárselo, compartido. *O*, 987.

Mas el determinismo que percibimos en la frustración de la busca, se transfiere, como absurda paradoja, en la inacción de la espera: «Yo estoy al lado de los que esperan el triunfo final recogidos en la bahía, la bahía el silencio». *O*, 986. Esta espera existencial contemplativa se proyecta en una ilusión de trascendencia como acto del

---

[5] «Cuentan las crónicas que el cardenal Cisneros (en el siglo XVI) usaba bajo la púrpura cardenalicia el sayal color de tierra, a fin de no separar de su cuerpo esa sobria vestidura que lo ataba a Dios y al santo pueblo, más que los pastorales paramentos.» Véase E. Mallea. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, pág. 1105. En adelante se indicará *O* y la paginación respectiva.

[6] En *La bahía de silencio,* Martín Tregua dirige su narración a usted (Ella), la mujer, que, aunque identificada concretamente, se hace inalcanzable en su idealización y funciona, al fin, sólo como la presencia de un signo ausente, entre el protagonista y su consciente busca de almas.

pensamiento y como deber moral. Los protagonistas de Mallea saben que el hombre no cuenta más que consigo mismo y su soledad, pero vislumbran una apertura salvadora, algo que, como la presencia de un signo ausente, existe, sin embargo, más allá de la realidad concreta [7].

Para interpretar la novela de Mallea es importante ubicarla en una geografía y un tiempo específicos; la geografía de un país con firmes raíces en el extremo sur, en el aislamiento y desamparo de los vientos australes. Hay un latente determinismo en la visión del paisaje vital argentino. Por una parte, la llanura, sólo dominada por la constancia de los pioneros que descubrieron la riqueza invisible; por otra, Buenos Aires y las voces silenciosas de la bahía en el estatismo de su río. «Tierra desierta y urbes, así era todo el país; tierra desierta y urbes, ruido vertiginoso y soledad». *O*, 317.

Para Mallea, como para Borges, en el paisaje del sur está el auténtico origen y el destino de soledad, fatalmente argentinos. La geografía es un conocimiento y un padecimiento que enriquecen como una virtud. El tiempo es también presencia dominante. El pasado ofrece la lección ejemplar de los valores originales de la nacionalidad, patrimonio que se ha subvertido en el proceso de los cambios socio-políticos del presente.

Sin embargo, el conflicto ideológico que Mallea propone como método de conocimiento del ser argentino, no ofrece una solución integradora; es más bien, una metáfora epistemológica de predominante binarismo. Digo metáfora por el sentido de oposición sustitutiva que implica la dicotomía, y epistemológica, porque su teoría del conocimiento no funciona como saber científico, sino como el proceso de un indagar racional en los orígenes y destinos de ese saber y, especialmente, en sus proyecciones estéticas y éticas. Según Mallea, el conocimiento debe promover una respuesta estética y ética; de allí que la novela sea para él la práctica más válida para el desarrollo de las formas del conocer. Si bien reconoce que entre ambas metáforas básicas —el ser visible (retórico) y el ser invisible (original)— subyace la gradación de infinitas posibilidades; los límites, vistos por el autor, desde un propósito metodológico, están dados por el binarismo de contrarios en que uno ha de prevalecer sobre el otro. Es evidente, por tanto, una marcada disyunción, sin polivalencias, con el enfrentamiento de oposiciones irremediables.

El retorno al ser original y auténtico no es, por tanto, en la obra de Mallea, una solución real, sino sólo una aspiración, un acto de fe profética. En *La bahía de silencio,* el protagonista exclama: «¿Cuándo vendrá a la superficie el país profundo, el sano, el que existe puesto que creemos en él? ¿Cuándo vendrá?» En otro pasaje de la novela reitera: «A veces buscamos los rasgos más ocultos del pueblo, los rasgos de esa ambición en marcha...» «Aquel país no era el *país*. Aquel país que veíamos no era el país que queríamos.» *O*, 610. Estas reflexiones del personaje de ficción se confirman

---

[7] Esta evasión a una salida trascendente da un carácter diferencial a los protagonistas «existenciales» en las novelas de la primera mitad del siglo XX en el Río de la Plata. Aunque el personaje tiene la certeza de su angustia vital y su soledad en el mundo, ante la imposibilidad de poder realizarse concretamente, percibe una trascendencia como *la necesidad de llenar el vacío* de un signo ausente. Véanse, por ejemplo, *El túnel,* de E. Sábato, y *La vida breve,* de J. C. Onetti.

también en las palabras de Mallea, ensayista: «Los argentinos no nos leemos, no nos creemos los unos a los otros... De un tiempo a esta parte... le falta algo más que creer; le falta al país querer creer. Esa es la mayor de las anomalías individuales, y eso proviene de lo mucho que se nos ha engañado.» *P*, 83.

Mallea defiende su modelo arquetípico del ser, y, aunque su propósito es alcanzar una unidad de valores, al enmarcar su verdad y su modelo ideal como absolutos, los separa en el contexto. Intenta cambiar, sin ofrecer integración de contrarios. De este modo incide en la división que critica. Su método de descubrir los fundamentos auténticos de la argentinidad confluye, al fin, en el des-encuentro y la desesperanza de alcanzar el rescate de esos valores de una manera positiva y estable.

Ante este des-encuentro como significación última, cabe preguntarnos: ¿Qué mérito tiene esta experiencia del conocimiento, cuando ya cumplida como sistema y como ciclo puede ser interpretada con mayor objetividad desde la perspectiva de un distanciamiento de casi cuatro décadas? Ciertamente, en el panorama de la literatura argentina e hispanoamericana del siglo XX, la novela de Mallea marca en su momento la apertura de una nueva actitud ideológica en texto y en semántica: la visión de mundo y el modo de narrar prefiguran ya en la década del cuarenta, las innovaciones de perspectiva y técnica que ofrece la narrativa hispanoamericana del sesenta al setenta.

Mallea es consciente de la función de su novela en el cambio crucial narrativo. Confirma la importancia de su aporte poético-ideológico y ve en su propio lenguaje «el hallazgo del instrumento del conocimiento». Su preocupación por configurar el mensaje en la forma narrativa lo lleva a afirmar que «en la singular contienda entre un sujeto que enfrenta y un objeto enfrentado, lo que define quién va a vencer es la justeza del punto de vista». *P*, 45. En su narrativa temprana hace ya uso de técnicas originales para su época. *Fiesta en noviembre* (1938) es la primera novela argentina y quizá hispanoamericana que intenta estructurar la semántica en la forma novelística como reflejo de una actitud vital. La perspectiva se logra en ésta mediante la fragmentación de la conciencia del narrador encauzada en el contrapunto de alternancias narrativas simultáneas. *La bahía de silencio* (1940), según ya he señalado, muestra, en la movilidad del punto de vista de la primera persona, el itinerario hacia el conocimiento interior del ser. En sus formas y técnicas narrativas, Mallea anticipa la nueva novela del *boom* de las décadas del sesenta y del setenta, aunque no la transite. Obviamente, no podría pertenecer al grupo de los escritores del *boom*, ya que su actitud narrativa tiene la específica intención de definir cuando narra y, al asumir una posición autorial, polemiza y defiende su verdad. Mallea cree y afirma lo que percibe como modelo-arquetipo. En cambio, el lenguaje y la ideología de la nueva narrativa del *boom* se basan en la duda y en la de-construcción de toda verdad definida como modelo absoluto.

En su carácter de escritor argentino, Mallea asume una actitud personal en su país y en su época. Su formación literaria y filosófica comprende un vasto y sólido manejo de autores europeos, americanos y orientales, enriqueciéndose todo ello en la experiencia vital y cultural de los frecuentes viajes por tres continentes. Es significativo, entonces, que este pensador cosmopolita haya dirigido el interés primordial de su obra a la imperiosa busca del ser nacional. Contemporáneo de Borges, de Marechal,

de Sábato, se diferencia de ellos en el modo particular de mostrar los valores de su creación literaria. Su narrativa no ofrece el distanciamiento y la ironía conjetural borgiana, ni el estilo paródico de Marechal, ni el pesimismo incisivo de Sábato. Para Mallea la palabra, privada de la polivalencia del humor, se inscribe como *dictum,* acto de fe que sostiene lo que dice.

En la literatura argentina e hispanoamericana, la obra de Mallea ha de verse como la de un escritor solitario y singular, tal como sus mejores personajes de ficción; hacedor de un mundo narrado que le pertenece y que se nutre en la intensa fe que lo sostiene. La fe, cualidad original de los protagonistas malleanos, les ofrece el rescate de una esperanza, aun en la certeza del fracaso final de la razón.

Para terminar, quiero citar las palabras claves de Mallea que definen concisamente su ideario vital y que enmarcan, asimismo, una actitud y un temple de ánimo: «Creo en el creer. De ese esencial querer creer sale, día a día, nuestro modo particular de ser (como argentinos). Creer de cierto modo es vivir como vivimos.» *P,* 82.

ZUNILDA GERTEL
University of Wisconsin-Madison
WISCONSIN 53706 (U.S.A.)

Lecturas



Dámaso Alonso.

Dámaso y Góngora *

La publicación de las obras completas de Dámaso Alonso ha constituido en este tiempo un acontecimiento editorial de primera importancia.

De todo el mundo es sabida además la gran relevancia de los estudios gongorinos de Dámaso Alonso, que han venido a perfilar muy claramente la personalidad literaria de este autor redescubierto por la generación del 27. Dámaso Alonso, como perteneciente a este grupo literario, nos ha legado una obra crítica de primera magnitud acerca del genial poeta cordobés.

El volumen V de estas obras completas recogía un primer tomo dedicado al tema de Góngora y el gongorismo. Eran quizá los estudios más conocidos de Dámaso Alonso sobre este tema, y quizá también los fundamentales, desde un punto de vista estilístico. Quizá, la más brillante aplicación de la estilística tradicional española.

Este segundo tomo, volumen VI de dichas obras completas, se refiere a los aspectos menos divulgados de los estudios de este importante crítico y poeta sobre el autor cordobés. Se trata de artículos ya publicados, en revistas especializadas, pero hoy prácticamente inasequibles en su mayoría para el lector moderno. De aquí la oportunidad de esta edición.

Con respecto a la crítica estilística, en este tomo en concreto unida a una gran documentación erudita, de Dámaso Alonso, habría que decir que su relectura se saluda hoy como muy oportuna. Ahora que la semiótica, con su invasión lógica y banal, nos produce tanto frío en sus clasificaciones hieráticas y aburridas, el contacto con la cálida obra de este gran maestro que es Dámaso Alonso nos aporta la sensación de una visión enamorada, llena de cálida vitalidad. Y que nadie ose llamar impresionista, con gesto despectivo a este monumento de erudición y humanidad unidas.

Insisto en esta idea. Porque Dámaso Alonso, a lo largo de toda su obra y de toda su vida, ha dedicado muchas páginas y muchos años de admirada atención a este genial poeta que es Góngora. Y aún me atrevería a decir que, pese a que el listón está muy alto, la obra de Góngora es aún venero inagotable que espera la devoción necesaria de los críticos.

Analiza Dámaso Alonso aquí el epistolario de Góngora, que patentiza la desazón del autor acerca de su falta de dinero, y documentos de primera importancia respecto a su familia y actividades.

En este libro se perfila bien claramente aquellos rasgos de detalle de Góngora, sólo accesibles quizá a un análisis erudito y apasionado a la vez, que nos entregan el retrato de su fisonomía espiritual.

Se nos entrega así la imagen de un Góngora sin vocación eclesiástica, que entra en esta carrera sacerdotal por motivos familiares y económicos. Y se nos descubren los pormenores de su vida económica entre 1607 y 1617, indagándose en cómo este problema se convierte en angustioso hasta su muerte en la miseria.

---

* DÁMASO ALONSO: *Obras completas.* Volumen VI. *Góngora y el gongorismo-II.* Gredos. Madrid, 1982.

Insisto en que aquí hay una indagación positivista, pero acompañada de un sentimiento muy humano de comprensión hacia el personaje, y redactado todo con una magnífica prosa que une cientifismo y humanidad, y en un texto siempre ameno.

Hay una queja importante de Dámaso Alonso hacia el abandono actual de los filólogos de la investigación en archivos. Cree Alonso que lo importante, el núcleo de la investigación literaria es:

> «(...) el conocimiento de la obra misma, el descubrimiento de la ley interna que produce esa unicidad, esa maravilla única: la obra literaria o, en general, la obra de arte. Todo lo demás son auxiliares: el estudio de fuentes, la bibliografía, la biografía, el estudio de las producciones literarias fracasadas, de la obra de los autores de tercera fila.» (Pág. 35.)

Pero Alonso señala cómo entre todos los medios auxiliares destaca la investigación de archivos, que se está perdiendo. En ellos, dice, se reconstruye «la delicada trama del pasado».

En realidad todo este libro parece construido a través de una minuciosa investigación de archivos, pero entreverada siempre por la personalidad poética y científica a la vez de este gran crítico, de quien todavía tenemos tanto que aprender...

Hay una referencia, importante quizá frente a la moda derivada de Américo Castro de encontrar judíos por doquiera, de que las informaciones de limpieza en los siglos XVI y XVII son en realidad un método inútil, fomentador de soplonería y maledicencia, puro comadreo.

En el caso de la familia de Góngora, se estudian detenidamente estas informaciones por el crítico.

Estudia también Dámaso Alonso lo que denomina «los pecadillos de Don Luis de Góngora», y se cifra a los amores quizá escritos «en cifra», por ejemplo en los romances burlescos de juventud. Estudia con detenimiento concreto y erudición el ambiente de amores carnales en que se desenvuelve Góngora y descubre las posibles claves cifradas de dichos romances. Es ésta una indagación meticulosa de interés cierto. A este respecto se señala la importancia de las referencias de Angulo y Pulgar, respecto a la vida de Góngora, pues bebió en fuentes cordobesas.

Después de un estudio de las posibles referencias autobiográficas de dichos romances se refiere Alonso a los autos de la visita del obispo Pacheco en 1588, en los que Góngora tuvo que responder a graves acusaciones que los muestran bastante lejano de la vida meditativa debida a su estado clerical. Estas respuestas han permanecido hasta ahora increíblemente inéditas. Lo importante de estos textos es que en ellos opinan los propios compañeros de Góngora, y nos permiten recoger fuentes de primera mano acerca de la personalidad y hábitos del genial cordobés.

Muchos de los aspectos que toca aquí Dámaso Alonso ya nos eran conocidos, respecto a su situación económica, falta de vocación sacerdotal, etc. Pero son desgranados minuciosamente a través de documentos fidedignos, muchos de ellos inéditos. Con todos ellos Dámaso Alonso compone una bella imagen personal: y nos representamos a Góngora paseando en animada discusión, ajeno al rezo del coro, en el bello patio de la catedral de Córdoba, o asistiendo con otros compañeros a las famosas corridas de toros de aquella época, o vistiendo llamativamente trajes un poco

destartalados además para su condición, o faltando a la residencia por las noches. Parece, por tanto, participar, con toda su humanidad, en el ambiente de relajación del espíritu religioso general entre canónigos y racioneros de aquella catedral.

Pero además un chismoso le acusa sobre el problema de honestidad y dice:

> «... el racionero don Luis de Góngora está notado de vivir muy como mozo y de andar de noche y de día en cosas livianas y ser amigo de tratar con los que llaman truhanes y representantes y darse a hacer coplas fuera de lo que conviene a su hábito.»

En todo caso, según concluye Alonso, los amores de don Luis si existieron debieron ser muy secretos. Aunque cabe esablecer una relación entre los mencionados romances y las afirmaciones de Angulo.

Frente al volumen V, de análisis estilístico más teórico y general —admirable también en otro sentido— este volumen VI está más lleno, por tanto, de documentación concreta, y refleja una labor minuciosa y dilatada en el estudio y el amor hacia la obra de don Luis de Góngora.

Otros muchos aspectos se estudian aquí: la muerte violenta de un sobrino tarambana de Góngora; documentos acerca de su relación económica con el marqués de Ayamonte; su éxito personal: la boda de su sobrina preferida, Leonor; el epistolario de don Luis y las cartas al abad de Rute; la polémica con Lope de Vega («G. no llamó "idiota" a Lope»), su italianismo, etc.

Se trata de un volumen grueso que conjuga amenidad y erudición, cientifismo y calor humano. Que incluye valiosos documentos inéditos acerca de la vida de Góngora y su perfil humano, y estudia el problema de edición de sus obras. Y, finalmente, incluye el texto de las *Soledades* en verso, con la versión en prosa del propio Dámaso, de todos conocida, recientemente reeditada por Alianza Editorial también.

Pero hay más. Y con ello acabo. Dámaso Alonso, desde su atalaya de investigador con experiencia, plantea una terrible acusación que es preciso reseñar aquí, hacia quien correspoda:

> «¡Cómo están editados nuestros clásicos! Cotejo ahora con los manuscritos las cartas de Góngora impresas, y me quedo mohíno. Los copistas modernos se han saltado largos párrafos, muchas veces páginas enteras del texto, y así se ha publicado en las ediciones. No ha ocurrido eso en una carta o dos, sino en más de una veintena). Y (si el cero vale más que una cantidad negativa) casi resulta mejor lo que se ha saltado, que lo que han transcrito. ¡Nuestros pobres clásicos! No es lo peor que estén editados así, sino que no se les lee. Porque, si se hubieran leído las cartas de Góngora, ¿cómo podrían haber pasado sin protesta, durante casi medio siglo, los disparates que en todas las ediciones contiene ese epistolario? ¡Qué más da!: todo es barullo. Y así va todo.» (Pág. 193.)

En exculpación de muchos hay que decir que Dámaso Alonso escribía estas líneas terribles en 1961...—DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN. *(Monte Esquinza, 3. MADRID-4).*

La piedra y el centro *

«... Igual sucede con la vida religiosa y la vida poética: si no las vives, nada comprenderás jamás de ellas.» (De Chômei, 1212 d. C.)

Si Chômei tenía razón, algunos libros nunca debieran ser escritos; todos cuantos pretenden que, en términos platónicos, *nous* y *dianoia* son independientes. Lo que puede transmitirse, enseñarse y aprenderse es, efectivamente *dianoia;* y del saber cosas a la sabiduría, o de la erudición a la experiencia hay un paso decisivo ciertamente, pero sólo a los que lo han dado les es lícito —nos dice Chômei— hablar de lo que saben. Los otros, nada podrían decir con más sentido que el fático discurso del ave tropical.

El nuevo libro de ensayos de José Angel Valente nos enseña otra vez, insistentemente, que hablar de poesía —entre otras cosas— no es la trivialidad académica que se enseña en las universidades, so capa de «ciencia de la literatura». Y nos lo enseña sin teorizar, es decir, rememorando con él a Eliot, honestamente, escribiendo.

La piedra y el centro es escritura al hilo de la piedra poética. No *sobre* la palabra poética. De los ensayos que componen el libro podríamos extraer una consecuencia común —por ello es un libro y no un florilegio—: hay una aparente multiplicidad o disociación creada y admitida por toda la tradición metafísica occidental que sólo puede ser —y es, de hecho— superada en ciertas experiencias radicales o extremas, experiencias de contemplación. Los dos polos de esta dualidad —que quizá alguien se sentiría tentado a hacer confluir con acción y contemplación, las dos filosofías, tópicamente claro, del occidente y del oriente— han poseído y poseen en Valente muchas imágenes: representación y quietud por ejemplo, reunión y soledad, exterior e interior. «Sobre o contra la estolidez y el tumulto —nos indica ahora— compone el Bosco las figuras exentas, las figuras que tiene el aura excepcional de la soledad, las figuras que desde ella niegan con su ajena presencia lo humano circundante vivido como desrealización». Superación de lo múltiple; reivindicación de lo uno. Pero reivindicar lo uno no es aceptar nuevamente la dicotomía unomúltiple, sino negarla definitivamente. La actual filosofía deconstruccionista, tan en boga, parte del mismo punto, pero no discurre por la escritura con la limpidez del poeta, sino con el «vicio» teórico (Gramatología=Ciencia de la Escritura). Buscan los filósofos conceptos intermedios que les libren de la falsedad de lo dual, el poeta simplemente acude a la radicalidad del mito, es decir, de la explicación original. Así, la superación de la dualidad halla su manifestación —y no es la primera vez en Valente— en el mito de la resurrección, el mito que reivindica el *cuerpo* sin negar el *alma.* «We dye and rise the same, and prove / Mysterious by this love», nos recuerda Donne desde la cita inicial. Amor es, en efecto, lo que abre también las puertas del *Reino,* como en el Evangelio de Tomás: «Cuando hayáis hecho de dos uno (...) del varón y la hembra un solo ser de modo que el varón no sea varón ni la hembra hembra (...) entonces estaréis en el Reino»; otra dualidad, el *yo* frente al *otro,* se supera en el amor, el eros

* José Angel Valente: *La piedra y el centro* (Madrid, Taurus, 1983).

o la iluminación del místico. Ni siquiera el eros y la experiencia de lo divino —la fruición divina, dice Valente— pueden ser disociadas en esencia. «En los estados superiores de su experiencia, el místico arrastra toda la potencialidad unitiva del eros». La visión interior, la *simplificatio,* el estado de disponibilidad y libertad extremas perdida toda posesión —aún la de uno mismo— son comunes al místico y al que escribe: «La experiencia de la escritura es, en realidad, la experiencia de ese descondicionamiento, y en ella ha de operarse ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación. Tal es la vía única que en la escritura lleva a lo poético, a la forma como repentina y libre manifestación».

No hay, no puede haber, *método* en *La piedra y el centro.* Hay, si, revelación del poder de la *dispositio,* que la Retórica enseñaba. La Retórica, despojada del lastre peyorativo que los que la ignoran han vertido sobre ella, es *arte* —y no ciencia— de persuasión. Si es cierto que la persuasión entraña peligros en manos del malevolente, también es verdad que se trata de una guía interior, de disciplina, y que cuando es arte y no ciencia —es decir, *no aprendida*— llega a crear convencimiento de la no gratuidad de la escritura. La retórica es lo contrario de la voz gratuita, porque es ejercicio, purificación, que, como todo ejercicio, ha de ser superado —no mostrado—. Si alguna vez la voz parece ahogada es sólo porque no había ninguna voz. En *La piedra y el centro* sí la hay, por eso sería gratuito para nosotros reconstruir el método.

Se escribe, así, en *La piedra y el centro* sobre el estado de escritura, el mito de Narciso como mito de resurrección, la tremenda Crucifixión de Isemheim, o las figuras silentes del Bosco; sobre grandes místicos españoles, Santa Teresa o San Juan de la Cruz, sobre la más pura experiencia interior o la estridencia de la *propagatio fidei* cuando se apropia de la palabra experiencial que no le pertenece y la hace proclama; se vuelve en un soberbio ensayo sobre la triste historia de una ortodoxia que, aunque prepotente, no pudo con todo tocar la simplicidad interior del místico Miguel de Molinos. Incluso, algo que se echa de menos en los libros «científicos», se abren caminos a otras escrituras: la observación de figuras dispares con un punto común en sus filosofías, la negación de la propiedad en Marx, San Juan de la Cruz y Spinoza, o la observación del desarrollo de la novela europea a partir de la recepción de la narrativa y otros géneros de prosa (por ejemplo, los libros «espirituales») española.

El proceso de lectura atraviesa un ensayo tras otro creciéndose en el convencimiento el lector de aquello que se le da no como un mensaje, sino como una reveladora evidencia. Se parte de la copla, epifanía de la voz natural, y se alcanza con la figura solitaria de Molinos ese espacio de infinita apertura del vacío, y en todo momento tiene el lector presente, como reverberación siempre iluminada, e iluminando a la vez, la propia poesía de José Angel Valento; no es *La piedra y el centro* el comentario, como lo es la *Subida del Monte Carmelo,* de los poemas de *Material Memoria, Tres Lecciones de Tinieblas* o *Mandorla,* pero sí puede servir de «visualización»; el comentario del místico es, en esencia alegórico; también aquí se nos dan unos «visibilia» conceptuales que sirve para acceder por vía analógica a lo que en la poesía es, por más directo, más oscuro. Porque, como decía antes, hay un conocimiento, una sabiduría experiencial que no es transmisible, sino como *dianoia,* como *discurso sobre algo.* Como Juan de la Cruz sabía muy bien hay que utilizar imágenes que den idea

de aquello que no puede realmente decirse o comunicarse. Esas imágenes ni en el místico ni en el poeta constituyen su poesía, sino ese otro lenguaje segundo que aquélla exige. Ambos lenguajes discurren en líneas paralelas, uno es lenguaje fundado sobre el símbolo, sobre la alegoría, el otro. En este caso la alegoría se genera en la conexión conceptual de dos experiencias distintas, pero estructuralmente idénticas: iluminación y escritura.

Y todo nos indica otra vez más lo que siempre el lector amante supo. Que la obra de arte, o la escritura no son objetos analizables, que resisten y niegan esencialmente a la disociación que el análisis intenta imponer, aquí sí, como retórica falaz: «He ahí la soledad en que, como ruptura de lo insólito, la obra o la forma aparecen, si realmente se constituyen como tales, es decir, cuando son sólo espacio para la epifanía o libre manifestación de la palabra. La obra o la forma tienen (en tal sentido, ha de entenderse) entidad o naturaleza autónomas, son (y siempre en tal sentido) asemióticas, lo que las distinguiría del signo ligüístico en su funcionamiento ordinario, si aceptásemos, retomando una conocida distinción de Henri Focillon, que *el signo significa y la forma se significa*. En tal significarse de la forma las nociones de forma y contenido se unifican como en la forma se unen los contrarios». La naturaleza asemiótica no significa que la escritura no sea interpretable, sino que lo es en su totalidad, de manera sacramental, como lo fue siempre la escritura, como lo era la palabra para el profeta, alimento. Alimento que da vida y une en comunidad.

Hay más, mucho más en *La piedra y el centro,* como siempre en la escritura genuina.—MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ-MARÍN. *(Avda. de los Reyes de España, 26, ap. 129. SALAMANCA).*

El exilio como reflexión semántica *

Hace poco decía José Donoso que «la novela hispanoamericana es esencialmente una literatura de exilio». Son palabras que traigo a colación ahora porque pueden aplicarse a Mario Benedetti, que además de ser novelista, es también escritor de cuentos, poeta, dramaturgo, ensayista, crítico literario, autor de crónicas humorísticas, guiones cinematográficos y letras de canciones. Una intensa y extensa obra que ha acompañado como una segunda piel al autor uruguayo a través de un desarraigo de años y de un móvil peregrinar que le han conducido, después del golpe militar de 1973, no sólo a renunciar a su cargo en la Universidad, sino a vivir en diferentes países: Argentina, Perú, Cuba y España.

Primavera con una esquina rota, trata, precisamente, y en primer plano, el tema

* MARIO BENEDETTI: *Primavera con una esquina rota.* Edit. Alfaguara, Madrid, 1982, 216 págs.

del exilio. La historia que se cuenta tiene unos personajes concretos que viven la aventura del destierro así como todos los conflictos que esta aventura arrastra. Lo importante es que el lector se encuentra, sobre todo, con el relato, con la crónica de una sociedad, la uruguaya, escindica, atemorizada por la represión de tal calibre que sólo da opción al exilio, a la diáspora.

La estructura se organiza en torno a la perspectiva que nos ofrecen seis personajes impactados por la represión y la huida: cinco de ellos —entre los que se incluye al propio Mario Benedetti— exiliados y un preso político que espera el momento de su liberación para incorporarse al primer grupo. Cada diferente punto de vista forma un capítulo breve en interrelación con todos los demás, capítulos que se complementan y se enriquecen. En ellos se nos hace ver cómo el exilio violenta, transforma y, en cierto modo, mutila a los que lo padecen. Hay desencanto ante el fracaso de la lucha política, pero algo se salva: la voluntad de sobrevivencia en todos los personajes: Santiago en la cárcel se refugia en sus recuerdos, reconstruye imágenes e intenta reconocer rostros en las manchas de humedad de los muros de la celda; pero también los que están fuera esperándole, intentan sobrevivir al desarraigo, a la pérdida progresiva de identidad nacional, a la dificultad de adaptarse, de volver a echar raíces en otro sitio, aspecto puesto de manifiesto en la niña Beatriz que se acuerda que llegó de otro lugar en donde vivió durante algún tiempo, por eso pregunta desde el asombro y confusión: «¿Cuál es mi patria?», e incluso la pérdida del lenguaje propio, en favor del país que te acoge. En este sentido Beatriz es quien ilustra cómo la vivencia del exilio es una aventura verbal, semántica; es el único personaje que se cuestiona problemas lingüísticos, generalmente relacionados con el destierro y la ausencia paterna, figura idealizada por la mente de la niña y que a la vez encarna para ella toda una confusión inexplicable y contradictoria: Beatriz dice que su papá está en una cárcel que se llama Libertad, pero no capta desde su ingenuidad la ironía sarcástica que esto conlleva; lo mismo sucede cuando reflexiona sobre la palabra «amnistía» que le resulta muy difícil «porque tiene una m y una n que siempre van juntas»; o cuando diferencia entre: aprendieron sin h que es «como ir a la escuela» y con h que es «como ir a la policía». Beatriz encarna un proceso de aprendizaje y adquisición verbal, pero contraponiendo siempre a la realidad que vive o que ha construido en su mente. Beatriz no se conforma con saber nombrar las cosas y apropiarse de ellas, sino que quiere entender, por eso indaga, investiga y mantiene una actitud crítica con el lenguaje.

Primavera con una esquina rota se centra en unos hombres y mujeres conmocionados y angustiados, que se sienten culpables de su libertad, mientras que hay otros que permanecen presos, y es que el exilio es una grieta que el propio Benedetti ha vivido, por eso no sacrifica la autorreferencia a la construcción de los personajes, porque en este caso referencia y ficción se complementan. Estilísticamente nos encontramos ante un libro sobrio y condensado, de fácil y amplia lectura en cuanto que rebasa límites geográficos concretos: el espacio es Uruguay: el de la dictadura y el de la diáspora, pero lo que sucede en este ámbito puede extenderse a la mayor parte de los países latinoamericanos.

Benedetti deja muy claro que la cárcel es un cerco, una limitación física y espiritual, en donde el tiempo tiene otro valor diferente, en donde tiene que aprender

a resistir y a aprender a «conocer los propios límites, las propias debilidades y fortalezas», en donde vives con el ansia de volver, algún día, al mundo y recuperar las calles, los sabores, olores..., en donde tienes que planificar la memoria y decidir qué vas a recordar, qué tienes que evocar para combatir la soledad y olvidar los fantasmas que todos llevamos a cuestas, pero también lo es el exilio porque también ocasiona desintegración cultural, ideológica, familiar, personal... En los dos casos hay que enfrentarse a una realidad diferente y procurar incorporarla. Ambas vivencias endurecen pero es preferible la opción segunda, por eso Santiago cuando sale de la cárcel se siente feliz porque se sabe «libre», y es ese contacto, ese tocar la libertad lo que obliga a Santiago a plantearse problemas concretos: el trabajo, los estudios, la familia, su hija... sin pararse a pensar que quizá Graciela, su esposa, ya no lo necesite, que su hija no le reconozca, o que su íntimo amigo tenga miedo de verle porque tendrá que confesarle que él le ha sustituido en la relación con Graciela, que quizá los que le esperan le digan que está solo y que es necesario empezar desde cero sin el apoyo de una esposa que le ha ocultado su desamor para no hacerle más difícil la cárcel. La obra termina con un capítulo titulado «Extramuros», fuera de la prisión, que sirve de contrapunto no sólo al primero «Intramuros», dentro de la cárcel, sino también con respecto a los personajes que esperan en el aeropuerto la llegada de Santiago después de cinco años de ausencia, lleno de vida y esperanza, que se atropella al ver a los suyos en el aeropuerto en borbotón verbal e incoherencia sintáctico-significativa a consecuencia de la alegría, porque, como dice uno de los personajes, «el exilio no debe convertirse en frustración.—MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI. *(Capitán Haya, 47, 9.º, ap. 901.) MADRID-20.*

La estrechez de este mundo *

«La diferencia principal entre el niño y el chimpacé no está en la facultad imitativa ni en la adquisitiva de conocimientos o descubridora de soluciones —en suma en las facultades activas—, sino en las pasivas: en la inhibición y en la obediencia a las prohibiciones.» «Pararse, retenerse —añade Fernando Vela— cuesta mayor esfuerzo que seguir la pendiente, imitar, dejarse arrastrar. En ese momento de detención, que suspende el curso fácil y natural del acto, el individuo se manumite y liberta de las propensiones naturales y se eleva sobre ellas, se "educa".»

Pararse, retenerse, es lo que hace Fernando Vela en su *Inventario de la modernidad,* en un intento de dar el repasón al mundo que le rodea: su filosofía, arte, literatura, ciencia y sociología.

* FERNANDO VELA, *Inventario de la modernidad.* Ediciones Noega. Gijón, 1983.

«... La filosofía actual —dice— es esencialmente antropológica (no cosmológica, como la antigua; no teológica, como la medieval; no lógica, como la moderna, sino antropológica) y, salvando la especialización de las ciencias, rebasando la teoría especial del conocimiento, vuelve al gran sistema. Y al gran sistema erigido sobre una nueva base, que no es el cosmos, ni Dios, ni la razón, ni ninguna otra abstracción o construcción, sino "mi vida", "mi existencia de hombre", tal como se me da concretamente en su miseria, en su finitud, en su fatalidad.»

«Probablemente es un rasgo típico del arte actual —comenta Vela— presentar en áspera desnudez sus problemas. En toda obra última se descubre a primera vista la obra y el problema sin recubrir, casi numérico. Como el andamiaje muestra que el edificio está en construcción, así el cuadro cubista deja ver el andamiaje puesto para obtener el verdadero volumen. Y, en realidad, más que el volumen verdadero del objeto están dados los elementos para construirlo. Lo que, desde luego, no encontramos es la solución. Esta es nuestra anormalidad: que sentimos fruición cuando la obra de arte nos presenta problemas y soluciones. Nunca gozamos de ella ingenuamente; necesitamos agrios que nos descompongan la simplicidad propia de todo goce. De aquí la agresividad del arte nuevo contra el viejo, porque patentiza el problematismo que éste daba por resuelto y, por tanto, su falsedad. El arte actual, sin duda, posee un valor sustantivo, pero, en buena parte, existe como contragolpe de su antecesor, del que necesita como la pelota de la pared. Sin el impresionismo, el cubismo no bota.»

Al referirse a la nueva música, Vela comenta: «Más bien tiendo a pensar que esta música nueva fue aplaudida precisamente porque no fue entendida. Hasta tal punto es fuerte nuestro pesimismo que, en casos semejantes, siempre atribuimos el aparente acierto a un error fundamental. El público, me parece, se ha contentado con el goce primario de las sonoridades propuestas. Ha creído con fe en las figuras allí representadas, en su existencia real, sin ver que era no más reflejo, virtualidad.»

Un mundo estrecho

El autor de *Inventario de la modernidad* se pregunta, junto con su inseparable maestro Ortega y Gasset: «¿Cabe diferencia más radical entre dos almas que propender una a la idea de que el Universo es ilimitado y la otra a sentir en su derredor un mundo confinado? Durante toda la época moderna, bajo los afanes del hombre occidental, ha latido como un fondo mágico esa infinitud del paisaje cósmico; ahora, de pronto, el mundo se limita: es un huerto con muros confinantes, es un aposento, un interior. ¿No sugiere este nuevo escenario todo un estilo de vida opuesto al usado?» «Hoy comienza el hombre a sentir vagamente la estrechez de su mundo —escribe Vela en 1934— y de que, así como en el cosmos de Einstein sería contradictoria la existencia de magnitudes infinitas (por ejemplo, velocidades infinitas), en un mundo económico y político limitado tampoco puede existir nada con tendencia al infinito: ni el lucro, ni la riqueza, ni la producción, ni el crédito, sino que todo ha de estar sometido a mesura, ponderación y disciplina.»

Ante un generalizado panorama de pesimismo, Vela, como Ortega, fieles termómetros de un empuje burgués que se aprecia en la vida española, ven que la salida del

laberinto subjetivo es afirmar el valor de la vida como radicalidad abierta a todas las conquistas, como moral de afirmación y seguridad. «Hay que devolver a la vida —escribe Fernando Vela— sus honduras de abismo y sus altitudes de cumbre; lanzar a la conciencia quieta y tranquila del hombre actual venablos inquietantes: aquel venablo de Píndaro, "¡Llega a ser el que tú eres!", y aquel venablo de Nietzsche, "¡Vivid en peligro!". Pues no somos, sino que vivimos, sólo vivimos cuando somos de verdad nosotros mismos.»

José Carlos Mainer, autor de la introducción del libro que comentamos, afirma con sobrada razón que el fondo del pensamiento de Fernando Vela transparenta, como el de Ortega, una insólita fe materialista y racionalista, ambas en cumplido maridaje, cuyo voluntarismo, a su vez, responde muy bien a la coyuntura española: un mundo por domeñar, una sociedad invertebrada y una minoría que se hace a sí misma por puro esfuerzo de voluntad. Una reflexión que se dispara en acción.

Discreción y opacidad

Mainer destaca la discreción y la opacidad como notas dominantes de la personalidad de Vela. Así, por ejemplo, siendo un brillante pensador y escritor, se somete al comentario de textos ajenos, textos que vienen a ser el pretexto de sus mejores ensayos. Refugia la originalidad en el escollo, aunque discrepe, amplifique o incluso hasta llegue a abandonar la referencia inicial.

Sus críticos apuntan que esta contradicción, o aparente contradicción, aparece también en otros órdenes, como es la que existe entre su clara idea de misión intelectual y su función de fiel acólito, o entre su afición activa por el fútbol y su pasión por el sedentario ajedrez, o entre su realidad profesional de funcionario del cuerpo de aduanas y su condición de dictador literario ejercida desde el despacho de la primera *Revista de Occidente*.

«Todo en Vela responde a la cortesía de la autolimitación —comenta Mainer— y, quizá en lo más hondo, a la renuncia consciente de papeles más brillantes. Gracias a hombres como él se explica, sin embargo, mucho del rigor de la inteligencia española del siglo XX.»

Otra de las notas dominantes de la personalidad de Fernando Vela es la pasión por el juego de la inteligencia como armonía entre el instinto y el cálculo, como elemento radical y primario de la antropología del raciovitalismo. Al referirse a la modernidad, nombre del título del presente libro de ensayos, el autor dice: «La modernidad parece declararse en el hombre moderno, principalmente en el placer de lo pretérito. Diríase que no es más moderno cuanto más anhele el porvenir, sino cuanto más goce del pasado como tal pasado definitivo y perfecto. Racine escribía tragedias antiguas para actrices rococó y actores como chambelanes, y más tarde, Júpiter mismo fue un *sans coulotte*. Pero nosotros alejamos presurosamente las cosas, transportándolas en seguida al horizonte para envolverlas en lontananza. Todavía no han acabado de morirse y ya estamos hallando en ellas pátina, sabor de época. Unos con mayor prontitud que otros. Aún vive lo cursi, si bien agonizante, y ya Ramón Gómez de la Serna proyecta la "sala cursi", como pudiera proyectar un salón Luis XV.»

Personajes admirados

Vela se sirve de personajes que considera puntales en una época para, a través de sus biografías, ahondar en el mundo de su tiempo. Así escribió, por ejemplo, las biografías de Mozart y Talleyrand, llenas de apreciaciones inteligentes y agudas, que no están incluidas en el libro que comentamos. En su *Inventario de la modernidad* sí se encuentra un corto e ingenioso ensayo sobre Charles Chaplin. «Un vagabundo —dice— es un ser que se ha extraviado en el mundo. Charlot es un vagabundo porque se ha extraviado en este mundo.» «El paso de Charlot —dice también— es el paso con que andan por el suelo los que tienen alas, alas tullidas. Si un angel bajara a la tierra andaría, pato fuera del agua, como Charlot.» «En su miseria —añade— es de una pureza incorruptible. Es protector, tutelar. Se ha hecho astuto, pero su astucia es la de los inocentes acosados.»

Charlot es el personaje que vive en constante lucha con todos los aparatos e instrumentos de la civilización que le rodea. Las puertas le atropellan, las escaleras se le convierten en aceras rodantes... «Pero, al fin —afirma Vela—, es Charlot quien vence, porque transfigura, transmuta, metamorfosea los objetos convirtiéndolos en cosa distinta de lo que son, haciéndoles servir para otro fin en un juego malabar con las realidades que nos muestra el profundo parentesco de todas las cosas, la vanidad, la comicidad de toda la solidificación de las cosas.»

Fernando Vela nació en Oviedo en 1888 y murió en Llanes en 1966, una época en muchos aspectos más rica que la que vivimos hoy. «Mi vida —escribe en *Revista de Occidente,* refiriéndose a su actividad intelectual— está comprendida entre las muertes de dos grandes hombres: Leopoldo Alas "Clarín" y José Ortega y Gasset. Ellos han sido los espíritus más libres, más abiertos, más y mejor informados, de mayor amplitud intelectual de su época contra la estupidez y el confinamiento de la vida española, ambos manumitidos a pulso: el uno, del krausismo, y el otro, del kantismo, para llegar a una concepción más humana y más vital.»

De todo esto aprendió mucho Fernando Vela, y así queda manifiesto en su antología.—ISABEL DE ARMAS. *(Juan Bravo, 32. MADRID.)*

De rumias y cavilaciones *

Si en muchísimos casos las citas introductorias nada o poquísimo tienen que ver con el texto consiguiente, en esta novela que nos escribe José Jiménez Lozano no son ya una arrancada por costumbre, sino, por el contrario, claves clarificadoras del relato.

* JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO: *Duelo en la casa grande.* «Antrophos». Ambito Literario. Narrativa, 15. Barcelona, 1982.

Y más, si tenemos en cuenta que pertenecen a William Faulkner («Un hombre es la suma de sus propias desgracias», de *El ruido y la furia)* y César Vallejo («Pedro Rojas, así, después de muerto / se levantó, besó su catafalco ensangrentado, / lloró por España / y volvió a escribir con el dedo en el aire», de *España, aparta de mí este cáliz)*, cuando estamos ante un texto redactado en un castellano peninsular ambicioso, de riqueza idiomática paralela únicamente entre los novelistas actuales a los mejores momentos creativos de Cela o Delibes —ahora caemos también en la cuenta: Miguel Delibes dedicó a José Jiménez Lozano nada menos que una de sus más importantes obras, *Cinco horas con Mario*—, repleto de giros coloquiales que completan el estudio de un largo monólogo exploratorio, no ya, como podía sugerir el título, relativo a una única muerte, sino al tema de la muerte y sus alrededores, al que tan aficionados somos los nacidos en esta España en cualquier momento, máxime en los velatorios.

Ajeno al exotismo, con una estética sin ampulosidades ni florituras inútiles, rechazando también cualquier estructuración compleja, Jiménez Lozano ha descrito un velorio, el de Julio Lorenzana, en una pequeña comunidad que podemos localizar, mediante el estilo, situada en determinada zona geográfica. El ambiente provinciano de cualquier grupo rural ha sido descrito en numerosas ocasiones. También los recuerdos han sido fácil recurso como material de construcción. Las situaciones límite tampoco son novedosas y fueron usadas en tantas y tantas ocasiones por tantos y tantos autores que no resultan, si acaso, más que tradicionales. Las pinceladas de raíz valleinclanesca —que no faltan en esta novela— tampoco se pueden tomar como una originalidad. José Jiménez Lozano, definitivamente, no se ha propuesto, ni lejanamente, un relato soterrado en modas o técnicas experimentales, sino simplemente, y lo que resulta, ay, tantas veces mucho más complicado, la creación de una historia sumida en nuestra situación sociológica de posguerra, apta para ser leída por cualquiera, sin dolor de cabeza ni esfuerzos excesivos.

Si dijera que los personajes que asisten a este duelo están *retratados* desde el primer instante, no usaría ninguna tópica metáfora. Me limito, ajustándome al texto, al hecho de una lectura que me ha llenado de satisfacciones por su buen hacer, que logra que descubramos a los personajes sin ningún esfuerzo. Mediante la descripción de fotografías y daguerrotipos, ha conseguido Jiménez Lozano definirnos los principales personajes de su obra.

Así:

«Pedro Pedroso Pérez, alguacil, enterrador y, antes, barbero, alias Ojo Virulé, figura como acusado y testigo en el atestado y proceso que se siguieron por los hechos ocurridos, la noche de vela o duelo, "córpore insepulto", de don Julio Lorenzana Pérez (...) su viuda (...) le hizo construir un panteón de mármol y puso allí, en el centro de la cruz, una fotografía de Pedro Pedroso con su gorra de plato galonada y unos ribetes (...). La cara es, más bien, redonda, y los ojos, sobre todo el izquierdo, algo saltones. La boca muy rasgada. Pero, además, hay otra fotografía de Pedro Pedroso del día en que en el pueblo se celebró la caída de Brunete...»

Continúa luego Jiménez Lozano informándonos del *alias* y dice:

«Si se observa la foto con una lupa, se comprueba que su ojo izquierdo presenta una exoftalmia bastante pronunciada, y esa fue la época en que en el pueblo se le llamó

"Ojo Virulé de Huevo Duro" u "Ojo de Huevo Cocido", apodo que no prosperó y que luego fue sustituido por el de «Ojo Virulé», cuando la exoftalmia desapareció y el glóbulo ocular se hundió y quedó como bañado por extraños líquidos verdosos, amarillos y sanguinolentos como si se licuase o fuera a derretirse. La persistencia de la enfermedad y su avance y el prolongado uso del mote hicieron, luego, que la palabra "Virulé" perdiera su acento y se transforma en "Viruela"...»

De modo tan exacto nos son *retratados* los demás personajes. Julio Lorenzana «en otra foto en compañía de don Alejandro Lerroux (...) en otra foto de años atrás en que aparece junto a su padre, don Julio Lorenzana Sisniega, saludando al dictador don Miguel Primo de Rivera»; Petra Canaria o Petra Pérez Pelayo «aparece en una fotografía hecha hacia 1900 sosteniendo en sus brazos a una criatura en pololo (...) todavía un muchacha entonces, con la cara muy redonda, pero está muy desarrollada y lleva el pelo a moño. Los senos son muy protuberantes para su edad: los doce o trece años»; «Engracia Pérez, mujer en primeras nupcias de Chichola Sacris. No se conocen fotografías suyas. Trató de hacerse una para corresponder con su novio, el Sacris, cuando éste le envió la suya desde Africa...»

Así se nos presenta, también, a Chichola Sacris o El Sacris, Anastasio Conejo, Pablo Cigarra, Roja Ranera, Don Acisclo Ruiz, Doña Elvirita, Don Pablito Cancho, Doña Anita Flores, Cabo Apolonio Pérez, «El Clemente», Rosita Jiménez o la Señora María, hasta completar la totalidad de los personajes que comenzarán un velorio por cuyo tiempo se desgranan los recuerdos vivos que en realidad, junto con el bien tratado idioma, forman como entramado perfecto el desarrollo de los acontecimientos.

Las cavilaciones y la rumia del pasado, convertidas en hilo central, nos muestran sin ambigüedades, como en fotogramas internos, la verdadera personalidad de todo un buen número de seres, autentificados en su miseria o grandeza, pero intentando siempre aferrarse a un presente mediante el pasado.

Poco más quiero añadir en esta breve nota bibliográfica, a no ser que esta novela de Jiménez Lozano me parece de una factura y una calidad altas, sobre todo porque logra mostrarnos sin máscaras lo que narradores con menor capacidad han intentado en repetidas ocasiones.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4. Miguelláñez. SEGOVIA).*

Retorno al costumbrismo *

La emigración a las grandes ciudades ha provocado el nacimiento de nuevas formas de expresión cultural. En todas las ramas del arte. La literatura no ha estado ajena al verse involucrada en el fenómeno, máxime si se tiene en cuenta que es

* ANDRÉS BERLANGA: *La Gaznápira.* Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1984.

avanzadilla de denuncias y tablero de vanguardias y corrientes de nuevo cuño. Otras actividades artísticas, como la música, por ejemplo, acusan el cambio de los tiempos, pero con el riesgo de caer en la frivolidad y en los estereotipos jabonosos y desechables que a la sazón se estén imponiendo. La literatura, como desmenuza más, sigue lentamente el vertiginoso compás del tiempo y por ello es el más indeleble documento que se puede extender a las generaciones venideras, sin duda ávidas de saber lo acontecido lustros, décadas o siglos atrás.

Con el desplazamiento progresivo (que no progresista) de gentes hacia los centros urbanos, han nacido ya movimientos literarios que de hecho reclaman con justicia el rótulo de escuelas. Como es lógico suponer, otros estilos o tendencias quedan en la cuneta, a la espera clientelista de filólogos y otros estudiosos, que un buen día tratan de recrear al respetable, con un ensayo sobre o de tal o cual exponente, grupo o movimiento del que ya no se tiene sino un emocionado recuerdo.

Una de las escuelas que parece haberse quedado un tanto *aparcada* por las plumas actuales es el costumbrismo. Para el lector medio, peatón que por esas cosas de la vida puede entrar en una librería, el costumbrismo le sabe a añejo, a vino rancio, a denuncia trasnochada, a acuarela descolorida y en el peor de los casos, le recuerdan esas *palizas* a las que tenía que someterse cuando le obligaban a leer un texto de esas características en sus días de secundaria. Por lo que los temas que se imponen son los de conflicto social, denuncia acalorada de la realidad, las relaciones amorosas sobre el escenario de liberación en la práctica erótica, las frustraciones por la desacertada elección de una profesión u oficio y la política: reminiscencias de la guerra o de las guerras, los exilios; otro de los temas que permanentemente están en candelero son las biografías de los políticos en ejercicio, con exposición brillante de un paralelo entre su anterior vida y la que actualmente llevan a cabo y de cómo justifican aquello de «demócratas» o «socialistas de toda la vida»; y el género que parece tener una salud inmortal: las memorias. Gente que no ha pensado aún en el retiro y menos en morirse, como Francisco Umbral, ya sacan *memorias* a la luz, como en un intento de preparación al ingreso en la madurez o la vejez a las que tal vez confían el remate glorioso de su obra, no alcanzando a lo mejor el tiempo para escribir unas memorias de verdad, cuando les toque «la dama de fría mano» que diría José Bergamín.

Pero en la jungla de cemento y ruido viven unos seres que, apretados en los pisos en régimen de comunidad y extendiendo la ropa a secar en el balcón por donde pasa el río de la contaminación, siguen siendo tallo y fruto de unas raíces dejadas en provincia. Una provincia de descampados, cotos de caza y pueblos cada vez más desiertos, pero al fin y al cabo el terruño al que una mayoría silenciosa pugna por volver. El problema no es el cuándo, sino el cómo. Es una pregunta sin respuesta, una demanda hueca que se pierde en un eco insondable, en la espesura de los múltiples átomos de hormigón de las ciudades dormitorio y de las barriadas de la periferia, cuyo centro neurálgico es la estación del *metro* a las horas punta. Podría decirse que las modernas formas de expresión cultural están cuajando ya en un nuevo costumbrismo, pero para que se reconozca como tal tendrán que pasar tiempos; de semejante evaluación nos encontramos a años luz. Un costumbrismo del asfalto que ya tiene un antecedente aunque lejos de España —por los kilómetros, no por la impronta

sociológica— como lo fue el tango, el folklore urbano nacido en Montevideo y/o Buenos Aires.

En la trama de *La Gaznápira* lo que está presente es un costumbrismo desde el asfalto. Un costumbrismo aún rural, por lo que la contribución a un posible costumbrismo urbano está alejada de toda sospecha. La nostalgia ocupa un papel de importancia relevante, ya que sirve de soporte, esqueleto en el cual se asienta el ágil corpus de esta novela de Andrés Berlanga. Toda una lucha interior acompaña a la protagonista a lo largo de la obra, pero es una lucha en la que no aparece el fantasma de la contradicción sino más bien el propósito de reflexionar sobre sí misma y el mundo que la rodea. Y no es el mundo entendido como ente físico, es decir, lo que directamente atañe a la vida de quien desempeña el papel de protagonista, sino el sentido real y profundo de la vida. El para qué se vive y se lucha, comprobando a cada paso dado que el esfuerzo y la voluntad son una buena inversión y que cada vez se pueda dar más de lo que se tiene dentro.

Gaznápiro-a es un término que el diccionario define como sinónimo de torpeza. Un palurdo también podría ser un gaznápiro. Berlanga rescata este vocablo en desuso y coloca como título a su novela, encarnándolo en el personaje principal, que bien vistas las cosas, no tiene nada de gaznápira. El apelativo le viene dado a Sara Agudo —mujer que recuerda los días de su infancia y que hace el ya famoso *balance* que suelen establecer algunos al llegar a los cuarenta años— cuando de niña ve cómo se opaca la vida del Herrero del pueblo, quien para Sara es como si de un abuelo se tratara. El herrero en cuestión (ahora con minúscula) le da en herencia unos espejuelos a la niña y ésta, torpemente, no consigue asirlos para alcanzárselos al viejo. Entonces éste la llama gaznápira. Inmediatamente, el tratamiento, junto con los espejuelos, forman conjuntamente la herencia, lo que sin lugar a dudas sirve de factor determinante para que Sara Agudo se plantee un papel en la vida.

Y es aquí donde nace el conflicto. ¿Qué es la vida? ¿Vegetar simplemente en un pueblo donde no hay otra salida que ser algún día la del Moisés, la del Cristóbal o la del... alguno de los otros mozos disponibles? De acuerdo que no es despreciable del todo ocupar el puesto que un día tuvieron mamá y la abuela; rechazarlo de plano sería como no reconocer su encomiable labor en la vida. Pero Sara Agudo, la gaznápira, es de la generación de la posguerra española, que sí alcanzó a sufrir las privaciones y se acuerda muy bien de la obligada receta de lentejas; pero de un momento a otro y al compás de las primeras menstruaciones y al nacimiento de las redondeces, Sara descubre la televisión y el frigorífico y muchas más cosas que se encuentran en la capital. El pueblo, como el herrero un día, como papá y la abuela otro, morirá y casi desaparecerá; sólo será un montón de ruinas, una aldea polvorienta para venir a evocar los años de la infancia. De allí hay que salir. A la gaznápira le han llamado desde siempre la atención los papeles de noticias y un buen día se le mete entre ceja y ceja que ella, una mujer, puede también escribir en ellos.

La Villa y Corte va dejando de ser el pueblo manchego que un día (bueno o malo) se le dio por meterse a capital de imperio; luego a sede burocrática, donde de los cuatro puntos de España se venía a comprar una póliza. Más o menos cataplasmadas las heridas de la guerra, se propone a ser una gran ciudad, centro comercial y

financiero que no desdiga en nada su condición de capital. La rivalidad con Barcelona está planteada en todos los aspectos, ya no se podrá decir que en Madrid solamente funcionan ministerios y los parásitos que los habitan. Bancos, muchos bancos, comercios y fábricas atestiguan lo contrario. Las Castillas se despueblan aún más y los antaños pequeños municipios del cinturón superan en población a muchas capitales de provincia. Son los años del desarrollo (o desarrollismo, según los gustos) y lo cierto es que hay oportunidades... no siempre para todos, pero las hay. Y en la vida de la gaznápira niña se sucede el milagro. Hay una tía que tiene un próspero negocio de lechería en la capital y quiere llevarse a la moza para que le ayude. El padre (la madre murió años ha de susto en el curso de una tormenta seca) está de acuerdo. La interesada no dice nada de momento. Tiene que aceptarlo, pues es la solución que se les ha ocurrido, después que Sara tuviera un incidente con una inspectora de educación que vino a cerrar para siempre la escuela de Monchel pues no había a quién meter en ella. La esponja de la cabeza de partido, Molina de los Condes, y más allá la capital, lo absorbían todo. El hecho es que lo esperado por Sara acaba de ocurrir, aunque de forma fortuita. La vida ha comenzado a desdoblarse, a tener dos o varios sentidos a la vez, pues la raigambre que marca a todo provinciano, está presente en Sara Agudo, como una marca gravada en su piel al rojo vivo.

La joven se va convirtiendo en mujer, estudia, se proyecta hacia el futuro, se transforma en puntillosa y afamada periodista. Sale en la televisión, codeándose con las grandes firmas y es el orgullo de Monchel y de toda la comarca. Cuando llega es todo un acontecimiento su visita. Los pocos habitantes que quedan comprueban el progreso de la que vieron partir un día niña y despistada. Ella, por su parte, va encajando los acontecimientos con madurez e inteligencia, sin pizca de vanagloria ante hechos que en el fondo considera normales y hasta simples. Sin plantearse una reflexión del todo profunda acerca del puesto de la mujer en la sociedad, Sara se preguntó en su momento el porqué no podría llegar a ser directora de un gran diario y hasta generarla de la Guardia Civil. Sólo un ejemplo; también cabría la posibilidad de hacerse con la presidencia del Gobierno. A medida que pasa el tiempo y se van cumpliendo etapas, esta gaznápira, que no lo es en absoluto, se demuestra a sí misma lo que vale como persona y las posibilidades que se le abren por mor de su inteligencia y aptitudes. No ha tenido que acostarse con nadie para escalar posiciones; ni utilizar recomendaciones e influencias por el simple hecho que no puede procurárselas. A base de talento va llegando a donde quiere. Y todo esto, para ella, es absolutamente normal. Como si desde siempre para la mujer no hubiera sido tabú lo mismo que los hombres. Sara Agudo no se asombra ante el espectáculo que desfila ante sus ojos, ni rinde pleitesía al dios del progreso. Para ella todo es consecuencia del trabajo.

La relación con el otro sexo es algo que toma cariz neutro tan pronto como se van sucediendo los acontecimientos. Cuando descubre que las mujeres sí pueden hacer las mismas cosas que los hombres, no se revuelve Sara Agudo contra ellos como podría muy bien imaginárselo el lector que lee las páginas de Berlanga. Y es que Sara se ha propuesto siempre verlos como seres normales, ni más o menos. El que hayan estado en situación de prepotencia con respecto a las mujeres durante toda la vida, es un accidente que ella no entra a analizar, tal vez achacándoselo a esas cosas del

acontecer humano que no merecen otro calificativo que el misterio. El herrero que centra los primeros capítulos de la obra es algo así como un segundo padre de la gaznápira. Más que el propio, podríamos arriesgarnos a decir, ya que la niña crea con la personalidad del viejo al héroe que involuntariamente tienen los niños en sus padres. Las cosas que cuenta el herrero, esas historias ciertas o inventadas, le parecen a la gaznápira argumentos mejor elaborados que los sermones simples y tontones del cura en el púlpito. El herrero es todo para ella desde el punto de vista paternal; pero va a tener una prolongación más allá de su muerte en la vida de Sara, ya que es el padre de Moisés, su gran amor, y en donde se podría advertir una especie de relevo amoroso, de lo paternal a lo carnal que se sucede del progenitor al hijo. Moisés es la viva imagen del padre y por quien late el corazón de Sara. Pero el mozo jamás tendrá la deferencia de decirle nada, ni siquiera en intentar sobrepasarse un pelín con la gaznápira cuando están a solas. Ese ver a los hombres como algo normal, acaso seres indignos de admirar o reprobar, sino como lo que son, la otra parte de la realidad humana para la continuación de la especie, hacen que Sara tenga una relación aguada con un señor de la capital con el que tuvo una cosa que no puede llamarse exactamente noviazgo. Pero, he aquí que Alfonso es quien desempeña el papel de guía, de antesala, en el mundo jungloso y controvertido de la capital. Alfonso, hombre de mundo y pulcro de actitudes, la introduce en medios y hasta cierto punto la desasna. Actúa, en su momento oportuno, de detonante sin proponérselo. En cierta medida el tal Alfonso la subestima y sin echarle en cara su provincialismo, sí le reprocha ciertos modales poco ciudadanos. Ella, sin sentirse ridículamente ofendida, ve en esos reproches el aguijón que necesita para proyectarse hacia adelante. Toma las impertinencias de Alfonso como crítica constructiva y en ello se basa para hacerse una personalidad fuerte y decidida, aunque no de hierro, coraza de amarguras. Y es que Sara Agudo es una mujer totalmente a salvo de complejos y susceptibilidades melindrosas. Como el fénix, sabe resurgir de las ruinas de un bache, renaciendo a cada nueva oportunidad, dispuesta a llevarse el mundo por delante sin arrogancia ni soberbia.

El mundo de la gaznápira es uno de eternos descubrimientos, que la interesada va realizando sin proponérselo de forma precisa. Los acontecimientos van afluyendo constantemente, como un goteo mágico, que culmina en maravillosa fuente. Sara Agudo descubre el mundo de los libros, la otra mitad del rompecabezas que iniciara el día que se dijo que quería ser periodista. Voraz lectora, recurre a artes poco conocidas como en la Feria del Libro, leerse la última novela de a capítulos, kiosko por kiosko. Y entonces se lanza a la creación, mediante un ejercicio también original e ingenioso: a su compañera de vivienda, Gabriela, le pide que le dé una palabra como pauta y de allí la escritora en potencia elabora relatos. En los que muy bien podría pensarse a la hora de leer *La Gaznápira,* ya que la obra no viene presentada en capítulos, sino en «relatorias».

Ni que decir tiene que *La Gaznápira* es novela representativa de la sociedad española bajo el franquismo. Una sociedad totalmente desvinculada de la nación oficial, es decir, de los esquemas culturales trazados por el régimen. El estrecho desarrollo que se iba gestando a mugidos bajo la mordaza de la censura, produjo un movimiento en la inercia —valga más que nunca la paradoja— cuya eruptiva eclosión

aún no ha terminado. La transición política y todo lo que durante ella se ha visto, no es sino el comienzo de una época, ¿y quién se atreve a vaticinar el final y la frontera que marque el punto de partida de otro movimiento o escuela? Si Sara Agudo, la gaznápira, no es el personaje clásico que produjo la España reprimida, sí lo es Gabriela, la compañera, la confidente, la mujer de mundo, la que «usa los tíos y luego los tira como pañuelos desechables». Gabriela trata de completar la obra de Alfonso, desde otra vertiente, por supuesto, pero sin llegar a cumplir nunca su objetivo. Y si no llega es simplemente porque Sara no es terreno abonado para dichos menesteres. la gaznápira observa, aprende, se deja instruir, pero nunca arrastrar. Firme en sus trece, sabe hacer de Gabriela la compañera, pero no por ello convertirse en su sombra, en el reflejo fiel de quien en apariencia es superior y arrolla al mundo con su persona. Gabriela es la despabilada por antonomasia y quien puede despabilar al más tímido y corto. Pero la gaznápira, corta y tímida, tiene por dentro una personalidad férrea y es únicamente ella la dueña de sus decisiones. Gabriela, con toda su mundología a cuestas, no puede menos que dejar que se inviertan los papeles y ser ella quien recurra de cuando en cuando al ejemplo de la amiga provinciana y poco enterada de las cosas de este mundo. La admira, la venera, la quiere como a una hermana pequeña pero a la vez mayor en fortaleza espiritual. Sara Agudo parece no perdonarse nunca, cuando un día, de corresponsal de un gran diario de Nueva York, recibe la noticia del suicidio de Gabriela y por un asunto que en la gaznápira hubiera parecido de lo más trivial y fácilmente resolutivo: una desilusión amorosa.

El trajinado y cada vez más tópico «retorno a las raíces» sirve como colofón a esta admirable novela de Andrés Berlanga. Sea tópico o no el tratamiento a este sentimiento de nostalgia y búsqueda de lo que quedó atrás, lo cierto es que el traslado de la provincia al cemento daría mucho por volver al pueblo, a la boina, al traje de pana. Sara Agudo tampoco ha roto de modo definitivo con el cordón umbilical que la mantiene unida a los orígenes. En las sucesivas idas y venidas a Monchel desenreda la madeja con que teje la labor de balance en la que está ocupada al traspasar la cuarentena. Nueva generación puebla las calles, los bares y el alma del país. No hace demasiado tiempo que ella, Sara Agudo, la gaznápira, era una joven provinciana procurando ganarse un sitio en el mundo, en el contaminado ambiente de la capital. Apenas ha tenido tiempo para ganarse lo que posee y consolidar lo que intenta sea su sitio para siempre, cuando ya «demasiados te tratan de usted» y el léxico empleado por la mocedad impone una distancia de la que hasta el momento no había sido consciente. Entonces no puede menos que asustarse, y hasta se da cuenta que todavía hay algunas cosas que no ha resuelto por completo. Como por ejemplo, aquel detalle que es la sorpresa de un varón demasiado apasionado, que ante su drástico rechace le espeta: «Creía que estaba liberada». Gabriela, la entrañable suicida, debido a este pequeño asuntito sin solucionar, cariñosamente la llamaba Virginia.

Así como de vuelta a las raíces hay en el personaje encarnado por la gaznápira, en la obra propiamente dicha, está presente un regreso al costumbrismo, como se decía al comienzo de este trabajo. La evolución que presenta la literatura en la actualidad, dificulta la labor concienzuda de géneros prácticamente en extinción. Porque resulta complejo hoy escribir una novela que tenga los ingredientes de las narraciones de

antaño: un tema más o menos sentimentalón o épico, un pueblo de casas así y asá, con su iglesia, ayuntamiento, cura, barbero, boticario, maestra, alcalde, sargento y bobo por decreto popular. Más o menos las mismas entidades ya tópicamente literarias están personificadas en *La Gaznápira.* Y sus acciones, su modo de comportarse ante los misterios de la vida y de la muerte, huelen a pan dorado en horno a leña, a vino salido de la vendimia y pisadas caseras, a historias y leyendas reales o inventadas por la abuela y contadas al pie del fuego hogareño en las largas noches de invierno.—MIGUEL MANRIQUE. *(Palomares, 7, 3.º D. LEGANES).*

El pícaro trágico *

Dos parecen ser los destinos de la novela. Uno es del caballero, el otro del pícaro. La novela de caballerías fija una línea que conduce al héroe hacia el poder. Lo importante es la finalidad. La novela picaresca privilegia el episodio: la vida del pícaro salta de uno en otro y no llega a ninguna parte. Pablillos huye a América, Guzmán termina en galeras.

Al elegir la picaresca como modelo, Fernando Quiñones, en *La canción del pirata,* apunta al que más tiene que ver con la novela contemporánea. El mundo español de finales del barroco, últimas décadas del XVII, es un mundo en disolución, que ha perdido el centro, donde todo declina de modo dramático y alocado. Las gentes han extraviado los viejos rumbos y no hallan otros nuevos. El pícaro, a quien Quiñones bautiza Juan de Cantueso, ensaya ser ladronzuelo, fullero, pequeño mantenido, viajero, aventurero, pirata, asistente del pintor Murillo, para acabar entre cuatro paredes carcelarias, contando su historia a un bachiller que nos la transcribe y ser, finalmente, puesto como defensor de Cádiz en el ataque de los ingleses y holandeses. Tal vez muera como un héroe, hallando en la muralla gaditana el lugar definitivo que la vida le ha negado.

Con toda lucidez, el narrador, o sea, el mismo Juanito, nos informa de sí mismo (página 286): «... ahora sí sé quién soy: un puñetero puñado de arena playera desperdigada siempre al aire que sopla, hoy aquí, al otro allí y sin más lana que no pensar en mañana. Una cosa suelta por este mundo, con un cuchillo en una mano y una baraja en la otra».

La canción del pirata es, ante todo, la obra de un poeta, quiero decir de un escritor que confía en la palabra y se abandona a ella. Para evocar la época, se vale, con paciencia de miniaturista, de un hondo estudio sobre el léxico de la literatura picaresca, pero no lo hace con afán arqueológico, como podría encararlo un historiador de la

* FERNANDO QUIÑONES: *La canción del pirata,* finalista del premio Planeta 1983, Planeta, Barcelona, 1983, 343 páginas.

lengua, sino, precisamente, dentro de la ocupación poética antes apuntada. Su castellano barroco está lleno de inventos a la manera del barroco, de barroquismos, de quiñonismos, de andalucismos y variantes del habla vulgar que resultan la invención del escritor moderno. Quiñones no intenta restaurar la época como si viviera en el XVII, sino que mira el XVII desde hoy, con interés contemporáneo, por lo que tiene de parecido con nuestros días.

La novela es, también, una novela hispanoamericana, novela de la España aventurera pobre que, enamorada del juego (barajas y océanos) se deja llevar por la casualidad hacia ultramar y recala inciertamente en puertos poblados de gentes extrañas que apenas se reconocen por dos órdenes de signos: el idioma y el erotismo. Así el texto es una suerte de larga caricia con el curvo castellano del barroco que semeja un complaciente cuerpo femenino, en que el narrador va inscribiendo su historia y el escritor la va convirtiendo en escritura.

España pobre y hambrienta que hace el mestizaje y el mulataje americanos, España cachonda de andaluces que persiguen a indias, blancas y negras con la misma fruición lúdica, intentando devolver a la vida, en el trajín sexual, su carácter gratuito, o sea gracioso, o sea sagrado, que así es el juego, imagen del ritual. Esta es otra constante preocupación de Quiñones: la sacralidad del sexo y, por tanto, de la mujer, que igual es sacerdotisa como prostituta y ambas a la vez.

La mujer, en este relato concreto, bajo las especies de Anica, la eterna amada, esposa y compañera del pícaro, simboliza, además, el arraigo, la tierra, la madre patria que tira hacia lo sedentario, en tanto lo masculino tiende a identificarse con el mar, el nomadismo, la partida y la fuga: la empresa.

Quiñones ha estudiado con minucia y, si no fuera una cursilada, diríamos que con probidad la época y los ambientes, pero ello, con ser mucho, es lo que menos importa en esta obra de invención. Lo primordial es un nuevo ejercicio de este cuentero gaditano que insiste en una de sus labores preferidas: restaurar, en el texto escrito, la situación del narrador oral, del cuentista de taberna y de posada, que tiene siempre presente al escucha, que es, finalmente, si no el autor de la narración, el autor del texto, el transcriptor (el mismo truco que en *Las mil noches de Hortensia Romero)*.

Hay en Quiñones, por fin, la doble faz de Andalucía. Por delante, la fachada colorida, jaranera y decidora. En la recámara, la otra, la sombría y trágica, la que nos muestra, en los harapos del pícaro, la ansiedad de vivir, de andar ese camino infatigable, incesante, donde el hombre no tiene un lugar propio. La extrañeza del mundo hace de la vida una fuga que termina en un castigo inmerecido, por un delito no cometido, exactamente como el pecado original. Entretener enseñando y viceversa parece ser el no proclamado principio de Quiñones. Hacer del cuarto de lupanar o de la celda carcelaria un sitio de intimidad donde un hombre se descarga de su vida, contándola, y convirtiendo el dolor de evocar sus extravíos y desdichas en el placer de construir una obra de arte.—B.M.

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
MADRID-3

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

nº 1 — El Retorno de la Ortodoxia

Enero-junio 1982

Estudios de: Celso Furtado: transnacionalização e monetarismo.
Luis Angel Rojo: sobre el estado actual de la macroeconomía.
Exposiciones de: Raúl Prebisch, Enrique Iglesias, Aldo Ferrer, José Serra, René Villarreal, etc.

Crisis y Vigencia de la Planificación — nº 2

Julio-diciembre 1982

Enfoques latinoamericanos de: Eduardo García D'Acuña, Arturo Núñez de Prado, Alfredo Costa Filho, Carlos Tello y Adolfo Gurrieri.
Enfoques españoles de: Josep Vergara, Enrique Barón, Ramón Tamames y Juan Velarde.
Enfoques portugueses de: Manuel Silva y João Cravinho.

nº 3 — Recesión: Naturaleza y opciones

Enero-junio 1983

Estudios de: Raúl Prebisch, Aldo Ferrer, Julio Segura y Augusto Mateus.
Exposiciones de: Enrique Fuentes Quintana, Enrique Iglesias, José Luis García Delgado y Carlos Amat.

América Latina ante la Recesión — nº 4

Julio-diciembre 1983

Estudios de: Pedro Malán y Regis Bonelli, Ricardo French Davis, Rolando Cordera, Javier Iguiñiz, Eduardo Mayobre, Gumersindo Ruiz, Carlos Franco, etc.
Exposiciones de: Aníbal Pinto, Enrique Fuentes Quintana, Julio Cotler y Fernando Sánchez.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE:

- **Reseñas temáticas:** examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de artículos:** 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante el semestre previo a la edición.
- **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Información periódica del contenido de más de 120 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.
- **Suscripción por cuatro números:** España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- **Número suelto:** 1.000 pesetas o 10 dólares.
- Pago mediante giro postal o talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Dirección de Cooperación Económica. Revista Pensamiento Iberoamericano
Avda. Reyes Católicos, 4. Teléf. 243 35 68. MADRID-3

FIN DE SIGLO

REVISTA DE LITERATURA

Dirección:
FRANCISCO BEJARANO Y FELIPE BENITEZ REYES

Redactor Jefe:
JESUS FERNANDEZ PALACIOS

N.º 8

Poemas de EUGENIO DE ANDRADE, CLAUDIO RODRIGUEZ, JULIO MARISCAL, J. M. BENITEZ ARIZA, FELIPE BENITEZ REYES, JOSE JULIO CABANILLAS, JUAN LAMILLAR, ABELARDO LINARES, JULIO LLAMAZARES, D. H. LAWRENCE y CARLOS EDMUNDO DE ORY

Cartas de RICARDO MOLINA y GEORGE ORWELL

Colaboraciones y traducciones de
JOSE LUIS GARCIA MARTIN, J. JAVIER LABORDA, JACQUES CONCARNEAU, JOSE LUIS TELLEZ, JOSE MARIA CONGET, AQUILINO DUQUE, FELIX DE AZUA, FRANCISCO BEJARANO, RAFAEL PEREZ ESTRADA, ANTONIO COLINAS

NOTAS DE LECTURA

Suscripción por cuatro números

España: 1.500 ptas.—Europa: 2.800 ptas.
Otros países: 30 $ USA

Núms. 0 al 3 agotados

Núms. atrasados: 1.000 ptas.

Redacción y administración:

Ancha, 7
Apartado 1724
Teléf. (956) 32 16 04
JEREZ DE LA FRONTERA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente:

HOMENAJE A MARÍA ZAMBRANO

Colaboran: Manuel ANDÚJAR, José Luis ARANGUREN, Isabel de ARMAS, Enrique AZCOAGA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Héctor CIOCCHINI, Rosa CHACEL, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, Alain GUY, Clara JANÉS, Marie LAFFRANQUE, Armando LÓPEZ CASTRO, Blas MATAMORO, Jesús MORENO SANZ, José ORTEGA, Juan ROF CARBALLO, José SALINERO PORTERO, Francisco Javier SATUÉ y Concha ZARDOYA.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.